

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE BELAS ARTES**



# **DESENHO DA ARCÁDIA - A PAISAGEM UTÓPICA**

**A sua permanência na prática da intervenção arquitetónica atual**

**Carlos Penim Loureiro**

**DOUTORAMENTO EM BELAS ARTES**  
**ESPECIALIDADE DE CIÊNCIAS DA ARTE**

Tese orientada pelo Professor Doutor Eduardo Duarte

**2013**



## AGRADECIMENTOS

Apesar de ser aparentemente solitário o percurso de preparação de uma tese de doutoramento, nunca neste processo estive isolado. Como escreveu no séc. XVII o poeta inglês John Donne sinto que “nenhum homem é uma ilha”. Assim, de entre todos os contributos que recebi, é justo começar por referir o meu orientador o Professor Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte a quem estou e estarei sempre ligado por penhor de gratidão pelo detalhe das revisões. As suas críticas, sugestões, desafios, a sua impar generosidade, mas sobretudo a sua amizade, deram profundidade e sentido ao trabalho que realizei.

Agradeço, igualmente, ao Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, pela clarividência das suas observações e sugestões. Estou-lhe particularmente grato por ter sabido usar da crítica seletiva, não regateando argumentos, escolhendo, sempre, a forma direta e incisiva de o fazer, o que permitiu aprofundar ideias e promover um ambiente de trabalho durante as apresentações dos Seminários de Orientação que muito apreciei.

A um nível mais pessoal, contrariando-os por fazê-lo publicamente, quero ainda agradecer àqueles que, estando apartados do teor do meu trabalho, fizeram esta jornada comigo de forma indireta e, ingenuamente, continuam ainda a pensar que “isso para ti é canja...” – Luísa, minha mulher; a Catarina e o Vasco, meus filhos.





## RESUMO

No desenrolar desta tese expõe-se a evolução da construção mental da Arcádia ao longo dos tempos. Reflete-se acerca do ato de intervir na paisagem, fundamentado em diferentes entendimentos da Natureza Utópica.

Determina-se se existe uma continuidade temporal - ou uma mutação - no desenho da paisagem ideal e identificam-se os seus elementos de composição mais influentes, através da abordagem às especificidades da visão arcadiana em Portugal, com o objetivo de circunscrever os seus contornos ao panorama português.

Numa perspetiva mais aplicada verifica-se se estes elementos persistem na contemporaneidade, de forma a clarificar de que modo a construção mental da Arcádia define o significado do lugar onde vamos intervir e, por consequência, como influencia o próprio ato de intervenção.

Contextualiza-se o panorama atual da análise da paisagem, ponderando acerca das suas problemáticas e abordando diferentes práticas metodológicas.

Define-se uma nova metodologia de avaliação da paisagem e determina-se quais os componentes perceptivos da forma da paisagem que devem ser tidos em conta na produção de uma metodologia para a interpretação do significado dos lugares, aplicável à concepção arquitetónica, definindo um universo limitado de descritores da paisagem.

Por fim, são estabelecidos os procedimentos para o ensaio da metodologia proposta, aplicam-se no campo concreto e são interpretados os resultados obtidos, os quais fundamentaram as conclusões acerca do modo como a construção mental da Arcádia interfere no significado do Sítio a intervir e quais as suas vertentes mais influentes.

### Palavras chave

Arcádia, Sítio, Paisagem Arquitetura.

## ABSTRACT

Throughout this thesis is presented the evolution of Arcadia mental construction over the history. A reflection about intervening act in the landscape, based on different understandings of the Utopian Nature.

Answers to the question whether there is a temporal continuity - or mutation - in the ideal landscape and identifies their most influential compositional elements, by addressing the specificities of the Arcadian vision in Portugal, in order to circumscribe its boundaries to Portuguese panorama.

In a more applied perspective, it is checked whether these elements persist in contemporary, in order to clarify how Arcadia mental construction defines the meaning of the place where we intervene and, therefore, how it influences the very act of intervention.

The current landscape analysis panorama is contextualized, pondering about their problems and addressing different methodological practices. It is defined a new methodology for landscape evaluating and determined which perceptive components of landscape form must be taken into account to produce a methodology for interpreting the meaning of places, applied to architectonic projects, defining a limited universe landscape descriptors.

Finally, the procedures are established to test the proposed methodology, applied in practical situations and the results interpreted, which substantiate the conclusions about how Arcadia mental construction interferes within the intervention Site meaning and what are their most influential strands.

### Keywords

Arcadia, Site, Landscape, Architecture.



# ÍNDICE GERAL

<b>Agradecimentos</b>	iii
<b>Resumo</b>	v
<b>Abstract</b>	v
<b>Índice Geral</b>	vii
<b>Epigrafe</b>	xi
<b>Introdução</b>	1
<b>PARTE I Do Significado da Arcádia</b>	13
1.1.Introdução à Parte I	13
1.2. O Espaço Natural e o Espaço Artificial	15
1.3. A Arcádia e a Noção de Sítio	34
1.3.1. A Arcádia	34
1.3.2. O Sítio	39
1.4. Os Sítios Sagrados	44
1.4.1. A Criação da Paisagem Sagrada	48
1.5. Sete Interpretações de Arcádia	53
1.5.1. União entre o Céu e a terra: Os Sítios Megalíticos	53
1.5.2. A Ordem Cósmica: A Grécia Antiga	58
1.5.3. Os Mosteiros e o Deserto: A Idade Média	62
1.5.4. A perspectiva e o Infinito: O <i>Locus Amoenus</i> Renascentista	71
1.5.5. Utopia e Intemporalidade: O Neoclassicismo	80
1.5.6. A Inevitabilidade do Pitoresco: O Romantismo	86
1.5.7. O Fim da Paisagem? <i>Flâneur</i> no Moderno ao Pós-Moderno	91
1.6. A Influência da Arcádia na Atualidade	98

<b>PARTE II Do Reconhecimento da Arcádia</b>	<b>109</b>
2.1. Introdução à Parte II	109
2.2. Metodologias no Reconhecimento da Arcádia	112
2.2.1. Práticas Avaliativas da Paisagem	120
2.3. Problemáticas na Paisagem	124
2.3.1. A Afirmção e o Mimetismo	133
2.3.2. O Objeto Forasteiro	140
2.4. Intermediadores da Percepção na Paisagem	144
2.4.1. A Paisagem Social	144
2.4.2. Miradouros, Observatórios - Observar, Vigiar	147
2.5. Forma e Carácter dos Lugares na Representação da Arcádia	153
2.5.1. Descritores da Forma e Descritores do Carácter	164
2.6. A Estrutura da Paisagem Utópica	171
2.6.1. Elementos de Composição	176
2.7. Abordagem quantitativa	179
2.7.1. Capacidade de Absorção Visual	184
2.7.2. Grau de Articulação entre Elementos	187
2.7.3. Qualidade Cénica	187
2.7.4. Grau de Manutenção	190
2.7.5. Grau de Abrangência Visual	191
2.7.6. Legibilidade	192
2.7.7. Carácter Único	192
2.7.8. Imaginabilidade	193
2.8. Modelo de Análise da Paisagem Utópica	194
2.9. Continuidade e mutação no desenho da paisagem utópica	202

<b>PARTE III Da Prática da Intervenção</b>	<b>215</b>
3.1. Introdução à Parte III	215
3.2. A Paisagem Utópica e a Intervenção	218
3.2.1. O Sítio Ideal e a Arquitetura na Paisagem	227
3.2.2. A Intervenção na Paisagem em Portugal	233
3.3. Confronto com Situações Concretas	251
3.3.1. Aplicação Prática da Metodologia	251
3.3.2. Casos de Estudo	255
3.3.2.1. <i>Casa de Canoas</i> (1951-53), O. Niemeyer	261
3.3.2.2. <i>Piscinas de Maré de Leça da Palmeira</i> (1961-66), A. Siza	269
3.3.2.3. <i>Piscinas de Campo Maior</i> (1985-90), C. da Graça	277
3.3.2.4. <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , (2003-05), SAMI	286
3.3.2.5. <i>Casa no Gerês</i> (2003-06), Correia/Ragazzi	294
3.3.2.6. <i>Estação Biológica do Garducho</i> (2007-05), V. Trindade	301
3.3.3. Síntese Interpretativa dos Casos de Estudo	309
<b>Considerações Finais</b>	<b>312</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>321</b>
<b>Índice Onomástico</b>	<b>I</b>
<b>Índice das Figuras</b>	<b>V</b>
<b>Índice dos Quadros e Gráficos</b>	<b>XXI</b>
<b>Apêndices</b>	<b>XXIII</b>
1 Claustro, espaço anti-Arcádia	XXIII
2 Espaço háptico, espaço-paisagem, espaço liso	XXVIII
3 Elementos físicos componentes da paisagem	XXXIII
4 Elementos de organização e de perceção da paisagem	XXXV
5 <i>Stockwood Park</i> (1992-97), Ian Hamilton Finlay	XXXVII
6 O (Re) intervir na Paisagem/Património	XL
7 Dados base dos Diagramas de Análise da Paisagem	XLVIII
8 Entrevista com os autores dos Casos de Estudo	LIII
<b>Anexos</b>	<b>LV</b>



O significado do lugar na experiência humana vai mais fundo do que é aparente pelas ações de indivíduos ou grupos protegendo os seus lugares contra forças exteriores de destruição ou é conhecido por qualquer pessoa que tenha experimentado a saudade, a nostalgia de um lugar em particular. Ser humano é viver num mundo cheio de lugares de significado; ser humano é conhecer o seu lugar.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> RELPH, Edward. - **Place and Placeness**. London: Pion, 1976, p. 1. “The significance of place in human experience goes far deeper than is apparent in the actions of individuals and groups protecting their places against outside forces of destruction, or is known to anyone who has experienced homesickness and nostalgia for particular places. To be human is to live in a world that is filled with significant places: to be human is to have and know your place.”





## INTRODUÇÃO

Âmbito: contextualização do tema

A questão de fundo da presente tese foi originada pela simultaneidade de duas práticas distintas, porém, complementares: a Experiência da Paisagem e o Desenho da Arquitetura. Estas determinaram uma busca dentro do domínio da Arte e da Arquitetura que se combinam.

A proximidade entre a prática do registo gráfico e o método do projeto de arquitetura anuncia os contornos de dois domínios interpenetrantes. Esta articulação pressupõe, apesar de tudo, uma diferenciação de campos, onde o Desenho é entendido como registo de expressão criativa com carga poética intencional, e o Projeto como afirmação pragmática de uma inventiva para a realização das intervenções no espaço/território.

Para quem desenha e projeta, o processo de intervir na paisagem representa uma procura na intimidade destes dois domínios, que se unifica com um sentido único: a interpretação dos lugares cujo carácter é revelado pela imaginabilização do ato e da poética da intervenção.

A relação indissociável do projeto de arquitetura com o *locus* e a presença da inevitável experiência da paisagem, leva-nos a refletir sobre o significado dos sítios no

processo da arte de edificar, onde estão implícitos os modelos culturais, dos quais são testemunho os primeiros assentamentos. Nesta interatuação frequentemente dicotómica entre Sítio/Arquitetura, os valores de um espaço natural não residem apenas na operatividade, positivista e imediata, mas podem ter formulações muito parecidas com as que usamos para o espaço arquitetónico; ou seja, para a análise de um espaço natural não interessam apenas os indicadores físicos, mas interessa principalmente estudar e equacionar os aspetos inerentes à caracterização do valor da paisagem. A estruturação de critérios que nos conduzem a esta consciência será, não só de grande utilidade na interpretação do espaço onde vivemos, mas também em qualquer avaliação e intervenção no património, nomeadamente no património rural.

A razão desta pesquisa surge da reflexão da crescente importância que a paisagem tem na qualificação do ambiente (incluindo o urbano) da qual não se poderá alienar o papel do arquiteto, não apenas como agente de transformação do suporte físico, mas, sobretudo, como veículo interpretativo, onde se interpenetram a arte e a arquitetura. Será dentro destes contornos que se pretende estabelecer a investigação que agora se apresenta.

A mestiçagem dos territórios, a ausência de fronteiras definidas entre as várias práticas de produção plástica/espacial são bem uma marca do contemporâneo e a paisagem não foge a esta regra. “A sua esfera alargou-se” e, de acordo com Anne Cauquelin (1934), “oferece um panorama bem mais vasto com o apoio da tese construtiva”<sup>1</sup>. Manifestações visíveis e percorriáveis enquanto arte: pinturas, esculturas, arquitetura, fotografia, sequências de filmes, compõem paisagens crescentemente hibridizadas.

A ligação significacional entre Arcádia e Utopia, usada no título, pretende revelar, desde já, uma intenção relacional pouco usual, tanto no território da arte como no da arquitetura. De facto, o universo arcadiano é, antes de tudo, o mito – pictórico e literário – de cobertura natural e divina, ao qual, a tradicional abordagem estética dificilmente acha ligações com a construção do espaço utópico. A utopia, por sua vez, na tradição arquitetónica, possui um sentido fortemente social e quase exclusivamente urbano, apesar da dialética de Natureza estar presente em todas as principais ideologias da história da arquitetura.

---

<sup>1</sup> A tese “construtivista” formulada por Cauquelin em *L’Invention du Paysage*, expõe que a noção de paisagem e a sua realidade apreendida são, de facto, uma invenção, pensada e construída como um equivalente da natureza. Assim, graças à paisagem, teríamos um olhar verdadeiro sobre as propriedades da natureza. CAUQUELIN, Anne - **A Invenção da Paisagem**. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 8.

## Pergunta de investigação e objetivos

Arcádia e espaço utópico estão, obviamente, ligados, mais pelo seu sentido idealizado do que pelo ideológico. No desenvolvimento da presente tese serão desmontados os vários estratos desta relação, evidenciando as interatuações, das quais, crê-se, muitas serem persistentes na atualidade.

Determina-se, neste estudo, se existe uma continuidade temporal - ou uma mutação - no desenho da paisagem ideal e identificam-se os seus elementos de composição mais influentes. Numa perspetiva mais aplicada, tenciona-se verificar se estes elementos persistem na contemporaneidade, de forma a consubstanciar a resposta à seguinte questão: **De que modo a construção mental da Arcádia define o significado do lugar onde se intervém e, por consequência, como influencia o próprio ato de intervenção?**

A sequência da abordagem ao tema do presente estudo estrutura-se ao longo de um conjunto trajetos complementares: o primeiro possui como objetivo a reflexão sobre o conceito da paisagem da Arcádia e do que ele encerra de articulável com uma etimologia específica da arquitetura. Já o percurso seguinte tem por objetivo a interpretação dos lugares ideais, através das suas representações, enquanto espaço onde se relacionam o objeto arquitetónico com o suporte físico. O universo de abordagem será limitado à história e análise da concepção mental e formal da paisagem arcadiana na cultura Ocidental, com especial enfoque à influência da obra de Nicolas Poussin (1594-1665), Salvator Rosa (1615-73) e Claude Lorrain (1600-82).

Propõe-se, assim, uma revisitação da História, entendida como instrumento operativo que permite reconstruir a narrativa que equaciona valores permanentes no reconhecimento da paisagem utópica, pensada como espaço de construção imaginária. O seu intuito consiste em contribuir para a definição de um modelo de análise da Forma da Paisagem direcionada à metodologia projetual em arquitetura (no sentido que encerra o ato de edificar e não no do projeto de arquitetura paisagística). Deste modo, o tema restringe-se, tanto quanto possível, a uma etimologia própria da arquitetura, onde a intervenção enuncia o próprio ato de construir na sua forma abstrata e intemporal, tal como Alberti (1404-72) o apresenta na sua obra *De re aedificatoria*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Utiliza-se o conceito de Leon Battista Alberti, de “arte de construir”, essencialmente pelo seu sentido de intemporalidade tal como João Sousa Morais o utiliza no seu estudo: **Organização Espacial na Costa Vicentina, Estrutura e Forma para um Modelo Urbano de Desenvolvimento**. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese Doutoramento em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, pp. 54-66.

Pretende-se estabelecer um padrão de continuidade e/ou mutação no desenho da paisagem utópica. Definir quais os seus elementos de composição mais influentes nesta permanência e/ou na negação desta e de que forma a induzem. Clarificar de que modo, a construção mental da Arcádia - como persistência no significado do lugar – influencia o projeto de intervenção do ponto de vista conceptual.

#### Metodologia: fontes base utilizadas e conceitos base

O ponto de partida da investigação apoiou-se em três conceitos delimitados: a tese “construtivista” da Paisagem de Anne Cauquelin<sup>3</sup>, a qualidade sensitiva do Sítio de Kevin Lynch<sup>4</sup> (1918-84) e o carácter antrópico atribuível ao Sítio de Christian Norberg-Schulz<sup>5</sup> (1926–2000). A este conjunto, inicialmente delimitado, seguiu-se a abertura para a investigação com base em fontes analíticas da Arcádia na relação Literatura/Artes Visuais.

Sentiu-se a necessidade de novas bases bibliográficas, ainda que rigorosamente circunscritas, no âmbito da Literatura, na qual é feita a abordagem à paisagem utópica. A análise abrangeu, portanto, a leitura de textos produzidos, procurando características de espacialidade e vivência no contexto artístico e estético-literário.

Por outro lado, procedeu-se à inclusão do campo teórico da Geografia/Paisagismo da abordagem estética da paisagem. Pretendeu-se, com esta ampliação dos contornos disciplinares de pesquisa - disciplinada pela vertente quantitativa - à avaliação perceptual sensitiva da paisagem, beneficiar dos contributos dos eixos teóricos de análise do carácter dos espaços naturais e do campo de fusão entre a Biologia e a Arte.

As pinturas de paisagens arcadianas que tanto influenciaram a transformação do jardim em paisagem e, das quais permanecemos, atualmente, tributários, são meios de representação de espaços concebidos. As suas qualidades idílicas assentam num projeto, na criação de ambientes inventados. Em suma, num ato que se aproxima do arquitetónico, não se constituindo como tal pela flagrante omissão do espaço físico vivencial que sustenta o próprio conceito de intervenção. De resto, não existe qualquer dúvida que, com o séc. XVIII, é o Desenho e a Pintura que se instalam como disciplinas intervenientes nas

<sup>3</sup> CAUQUELIN, Anne - **A Invenção da Paisagem**, Lisboa: Edições 70, 2008.

<sup>4</sup> LYNCH, Kevin - **Managing the Sense of a Region**. Cambridge: Mit Press, 1978, p. 9.

<sup>5</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian – **Genius Loci-Paysage, Ambiance, Architecture**. Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1981.

propostas de jardins-paisagens, “desalojando” os arquitetos<sup>6</sup> da sua posição até aí soberana. É certo que os modelos de Lorrain, Poussin ou de Salvator Rosa, foram perdendo a sua influência, mas resta, da Idade das Luzes, a manifestação cultural do olhar pitoresco, tornado referência clássica, porquanto, em pleno séc. XIX, evocava-se de forma grata uma ideia proveniente da centúria antecedente: a pictorização do país.

Esta concepção cosmológica que relaciona a dualidade País/Paisagem, encontra-se já nos desenhos de Claude Lorrain, onde todos os espaços são projetados até aos limites do seu domínio – o País – a fim de expor a vivência dentro de um “Claude Lorrain” como se de um lugar se tratasse.

A fim de tornar inequívoca alguma da terminologia empregue, serão estabelecidos as aceções dos conceitos usados (uma vez que, fora do âmbito do estudo, poderão possuir significados diferentes). Tal é o caso do “Espaço Natural” que deverá ser entendido como o não edificado, apenas humanizado através da ocupação funcional do território e da sua significação cultural; enquanto o espaço tornado “artificial” será o resultante de uma intervenção (sempre indissociável do espaço natural preexistente) a qual define o carácter do Sítio.

O que confere o conceito “natural” e “artificial” ao espaço, não é a proporção quantitativa entre os seus elementos constituintes naturais e construídos, mas sim a existência de elementos<sup>7</sup> que conferem a identidade ao lugar. Logo o termo “artificializado” não é usado na sequência da alteração da estrutura do lugar mas sim quando destas alterações resultam os seus sinais de identificação ou, por outras palavras, quando essa intervenção formaliza a atmosfera geral de um sítio.

Também o conceito de “território” deverá ser clarificado, sendo utilizado, no contexto deste estudo, como matéria quantitativa, tal como Rosário Assunto (1915-94) o define, no seu texto de 1976 *Paisagem-Ambiente-Território*<sup>8</sup>. Território é, desta forma, usado com um significado quase exclusivamente espacial e um “valor mais extensivo-quantitativo do que intensivo-qualitativo”<sup>9</sup>. Por outras palavras, uma extensão mais ou

---

<sup>6</sup> Refere-se aos arquitetos com a plena tutela da planificação dos espaços exteriores de que são paradigma os jardins; desde os renascentistas primitivos de Francesco de Colonna e Vignola, até aos barrocos e rococós como Le Notre ou Jacques-François Blondel.

<sup>7</sup> Assim uma seara, apesar de ser uma situação artificial, apresenta um elemento essencial – o cereal – onde assenta todo o imaginário da atmosfera em presença, posicionando-nos inequivocamente perante um espaço natural

<sup>8</sup> ASSUNTO, Rosario - **Paisagem-Ambiente-Território. Uma tentativa de clarificação conceptual**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 126-129. Primeiramente publicado: **Paesaggio, Ambiente, Territorio. Un tentativo de precisazione concettuale**. *Bollettino del Centro Internazionale de Studi di Architettura Andrea Palladio*, N° XVIII, (1976), pp. 45-48.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 126.

menos vasta da superfície terrestre, que pode ser delimitada segundo divisões geográficas, diferenças linguísticas ou delimitações político-administrativas.

A asserção “território” é uma particularidade do “ambiente”, na dupla aceção biológica e histórico-cultural. Ambos os termos relacionam-se com a paisagem como forma na qual se exprime a unidade sintética *a priori* da matéria (território) e do conteúdo ou função (ambiente)<sup>10</sup>.

O conceito de “ambiente”, na sua unidade/diversidade de ambiente biológico e de ambiente histórico-cultural, inclui em si o de “território” (não pode haver ambiente sem território), mas com um excedente de elementos componentes desnecessários para a definição de território enquanto tal. Com efeito, um território pode permanecer inalterado apesar das mutações do seu ambiente biofísico e histórico-cultural<sup>11</sup>. Assim, poder-se-á concluir que, tal como o conceito de “ambiente” inclui em si o de “território”, também a “paisagem” compreende o “ambiente”<sup>12</sup>, sendo esta inter-conclusão verdadeira no âmbito do urbano, mas, sobretudo na natureza.

Na verdade, o termo “Natureza” encontra-se entre os mais ambíguos e vagos do léxico, arrastando, por consequência, uma grande pluralidade de sentidos. Num dos mais representativos textos do pensamento iluminista em Portugal, a *Recreação Filosófica*, do padre Teodoro de Almeida (1722-1804) surge o exemplo duma reação perante essa ambiguidade, quando reivindica que a não determinação rigorosa do seu conteúdo e do significado preciso acabaria por transformar a natureza numa ideia vazia que, à força de possuir tantas aceções, não possuiria, afinal, nenhum conteúdo em particular.<sup>13</sup>

Antecedendo Teodoro de Almeida, o *Vocabolário portuguez e latino*<sup>14</sup>, o primeiro dicionário da língua portuguesa, iniciado em 1712 por Rafael Bluteau (1638-1734), já explanava a larga diversidade de significados atribuídos à Natureza<sup>15</sup>. Termina, porém,

<sup>10</sup> SERRÃO, Adriana (Coord.) - **Filosofia da Paisagem. Uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 125.

<sup>11</sup> ASSUNTO, Rosario – *Op. cit.*, p. 127.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> ALMEIDA, Teodoro de – **Recreação Filosófica ou Diálogo sobre a Filosofia Natural, para instrução de pessoas curiosas que não frequentarão as aulas**. Tomo 9. Lisboa: Officina Patriarcal, 1786-1800, p. 61.

<sup>14</sup> BLUTEAU, Rafael - **Vocabulario portuguez e latino...pelo padre D. Raphael Bluteau**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 10 vol. [Acedido a 15 de Novembro de 2012]. Disponível na internet: <http://purl.pt/13969/2/>

<sup>15</sup> “A essa palavra (Natureza) deram os filósofos antigos e sábios da gentildade várias significações, entendendo por ella o princípio de todos os movimentos necessários e operações naturaes e supunham que não obrava este princípio com razão e com liberdade. Ou, por Natura, entendiam a máquina do universo, com a união e disposição physica de todas as entidades. Outras vezes queriam que a Natura fosse o mesmo que Deos, não admitindo diferença alguma entre a natureza e o Author della.” BLUTEAU, Rafael – *Op. cit.*, Vol. 5, p. 685.

com uma interessante referência a Lucrécio e Plínio na evocação de “um lugar no espaço natural que apenas surge após haver reconhecido a natureza do lugar”<sup>16</sup>.

Olhando, também, a obra que ficou para a posteridade como matriz do Século das Luzes, a *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert<sup>17</sup>, verifica-se que a percepção deste problema não é menos aguda, pois anuncia que o termo “natureza” era tanto mais utilizado quanto mais vago se apresentava, não cessando os filósofos de “abusar” do seu emprego.

Deste modo o “natural” está longe de se poder circunscrever ao âmbito restrito do puro ser físico, distinto do anímico-espiritual. Em articulação com a ideia de substância, a “natureza” apresenta tendência a referir-se à noção de origem, fundamento<sup>18</sup> e primitiva antiguidade, de que emerge, em última análise, da sua indesmentível eficácia no contexto dos debates de ideias com início no séc. XVIII.

Conclui-se que o espaço natural está intimamente relacionado com o sentido primordial do ser, referindo-se, não tanto a um conjunto ou totalidade das coisas naturais, mas mais a um princípio ou fonte. Ao contrário da reivindicação de Teodoro de Almeida ou da pluralidade de significado sistematizados por Diderot e D’Alembert, cabe-nos compreender que a função da Natureza – no contexto teórico desta tese – é fornecer uma ideia e um termo relativamente neutro e, acima de tudo, disponível, razão pela qual o espaço natural raramente nos surge isolado, servindo quase sempre de suporte a outra instância, seja ela a moral, a revelação ou a cultura.

Dever-se-á, ainda, sublinhar que se utiliza o conceito “natural”, partindo da premissa de que não existe Paisagem composta por uma “natureza intocada”. A forma da esmagadora maioria dos espaços naturais da superfície terrestre é decorrente, direta ou indiretamente, da intervenção humana. Mesmo o facto de certas áreas apresentarem uma paisagem mais selvagem, não quer dizer que não se encontrem humanizadas, uma vez que o próprio conceito de “Selvagem” constitui uma atribuição de significado cultural a esse espaço.

Os meios mais inóspitos apresentam muitas vezes espaços nunca tocados (ou pelo menos raramente tocados) pelo homem. Desertos, montanhas, florestas densas, não são paisagem enquanto não forem descobertos como tal, ou seja, enquanto não tocarem o

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 686. “Situs, at que natura loci; observato loci ingenio”.

<sup>17</sup> DIDEROT, M, D’ALEMBERT, M – *L’Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris: Briasson, 1751-1780.

<sup>18</sup> CALAFATE, Pedro – *A Ideia da Natureza no século XVIII em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, p. 10.

espírito humano. Apenas, a partir do momento que estes espaços naturais representem algo para o homem (em termos estritamente existenciais), adquirem a sua própria identidade como espaço.

Este ponto de vista admite, antropocentricamente, que as paisagens, tais como os edifícios, são construídas pelo homem. Donde, será fácil depreender que o conceito “Paisagem” está indissociavelmente ligado à necessidade, que o ser humano sente, de atribuir um significado cultural ao espaço.

Os espaços definidos pelas superfícies dos oceanos dificilmente são encarados como paisagem, exatamente pela razão de não serem habitados pelo homem; as suas formas, de um modo geral, são destituídas de significado cultural.<sup>19</sup> Nenhuma estrutura ou desenho do homem subsiste fixa na superfície instável e o uso, que dele fazemos, não lhe confere qualquer toque de humanização. Apenas o sulcamos, e a água imediatamente se fecha sem que nada reste de vestígio humano.

Atendendo que se pretende manter o tema da tese nos limites do campo da concepção arquitetónica em intervenções na paisagem, a componente fundamental é constituída pelo conjunto de sensações responsáveis pelo efeito de bem-estar<sup>20</sup>. A experiência estética é apenas parte desse conjunto de perceções, se bem que potencialmente presente em qualquer ato interpretativo de um lugar. É neste sentido que Kevin Lynch (1918-84) se refere à “qualidade sensitiva de um Sítio” identificando-a como “o seu aspeto mais diretamente humano”<sup>21</sup>.

Recorre-se, neste estudo, ao termo “Sítio” com a intenção de objetivar pontos pertencentes à paisagem em geral, manifestações de singularidade espacial que os individualiza e que, por outro lado, são tão completos como a própria ideia da paisagem. Apercebemo-nos do Sítio<sup>22</sup> essencialmente pela ambiência nele experimentado. Identificamo-lo, não tanto pelo uso que o homem lhe dá, mas muito mais pelas qualidades emotivas do seu espaço, tomando este em termos de relacionamento físico e

<sup>19</sup> O próprio termo “Sítio” não é aplicável às paisagens oceânicas. O que fornece elementos referenciais à vista, transformando-a em paisagem, são os constituintes invariantes da terra; as marinhas são pinturas de lugares na paisagem, precisamente, pelo seu enquadramento composto pelas falésias, bacias, praias e restantes participantes terrestres, do que pelo mar em si.

<sup>20</sup> LYNCH, Kevin - **Managing the Sense of a Region**. Cambridge: Mit Press, Massachusetts Institute of Technology, 1978, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibid.* A qualidade sensitiva da paisagem (utilizando a terminologia de Lynch) refere-se ao que cada um vê, cheira ou ouve, e ao modo como estas sensações conferem qualidade aos lugares. Está, porém, longe de incluir a totalidade das suas componentes, uma vez que se refere unicamente aos efeitos diretos sobre as sensações.

<sup>22</sup> No decorrer desta tese optou-se pelo recurso ao termo “Sítio” como ponto tornado notável pelo seu carácter humanizado, com letra maiúscula no início da palavra, enfatizando o seu sentido central e magnético ao olhar, distinguindo-o de “sítio” (em minúsculas): local físico no território, apenas com significado localizacional.



psíquico. Podemos, desta forma, falar do *Genius Loci*; um carácter antrópico, atribuível ao Sítio, à imagem do homem, que o revela como sendo um ser particular e distinto.

A ideia do *Genius Loci*, afirma Norberg-Schulz, é sustentada pelo conhecimento da atmosfera geral, que engloba tudo, como a forma concreta e a essência dos elementos que definem o espaço. Este conjunto de elementos significativos revelará o seu carácter<sup>23</sup>.

Carácter<sup>24</sup> é, ao mesmo tempo, um conceito mais geral e mais concreto do que espaço. Ele denota uma compreensiva atmosfera geral, a forma concreta e a substância dos elementos de definição espacial<sup>25</sup>. Qualquer tipo de presença humana está ligado a um carácter particular que resulta, também, das exigências específicas das diferentes ações inerentes ao ato de apropriação no Sítio.

Adota-se a ideia que a obra de arquitetura é uma interpretação do ambiente natural. Através da analogia e da aproximação aos significados que experimentou num espaço natural, o sujeito cria um microcosmos que concretiza o seu mundo. Logo, a arquitetura integra todo o ambiente físico que o homem habita – entendendo o conceito de habitar, num âmbito mais vasto como a vivência do espaço, que constitui o veículo primordial da percepção da paisagem.

#### Estrutura: critérios e organização da tese

O trabalho de investigação foi estruturado de acordo com um percurso de cinco etapas: Introdução, Enquadramento Teórico (Parte I - Do Significado da Arcádia), Metodologia (Parte II - Do Reconhecimento da Arcádia), Resultado (Parte III - Da Prática da Intervenção) e Conclusão.

Na Introdução e Parte I, que correspondem ao conjunto de textos iniciais de delimitação do Corpus Teórico, definição de conceitos, terminologia e descrição

<sup>23</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci-Paysage, Ambiance, Architecture*. 2ª Ed. Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1981.

<sup>24</sup> A noção de “carácter” em Arquitetura tem tido várias interpretações, desde que o termo começou a ser utilizado na segunda metade do séc. XVIII. Em meados do Oitocentos, o carácter afirma-se como expressão de uma cultura específica, de forma intencional, em importantes intervenções arquitetónicas. O carácter deveria ser revelado pela arquitetura e ser extraído através da sua interpretação, mesmo que de modo implícito. O carácter, diretamente ligado à técnica e à representação, passa a interagir com o carácter como algo intrínseco também ao estilo: PIRES, Amílcar de Gil e - *Carácter da Arquitetura e do Lugar*. *Artitextos*. N.º 6, (Julho, 2008), pp. 107-120. [Acedido a 14 de Dezembro de 2012]. Disponível na internet [http://ciudad.fau.pt/res/paper/ART\\_Amilcar-Pires.pdf](http://ciudad.fau.pt/res/paper/ART_Amilcar-Pires.pdf)

<sup>25</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Ed. Rizzoli, 1984, p.13.

semipanorâmica da tese, expõe-se a evolução da construção mental da Arcádia ao longo dos tempos. Reflete-se acerca do ato de intervir na paisagem, fundamentado em diferentes entendimentos da Natureza utópica.

Teve-se especial atenção que a condição transversal desta questão é derivada, e parte integrante, do próprio conceito de Paisagem, como valor relevante para a sociedade Ocidental. Assim, o percurso metodológico da presente tese desenrola-se dentro dum universo percetivo, que se pretende restrito e que consiste na decomposição dos fenómenos que intervêm no entendimento da paisagem.

Na Parte II ensaia-se uma abordagem cuja investigação apresenta áreas pouco exploradas ou, mesmo, por explorar. Ao usar descritores visuais para a análise de carácter da paisagem, poucos estudos têm-se centrado sobre a natureza do relacionamento entre os vários indicadores aplicados. Por outro lado, a relação entre indicadores não é, necessariamente, uma relação linear. Assim é formulado um possível modelo de análise da forma/carácter da paisagem, assente num esquema gráfico altamente intuitivo, capaz de fornecer, por um lado uma leitura visual síntese e, por outro, entrecruzar a simultaneidade dos indicadores presentes no ato percetivo.

Este esquema - ao qual se deu a denominação de “Diagrama de Análise da Paisagem” - apresenta o posicionamento ao longo de dois eixos dos conceitos visuais da paisagem expostos ao longo desta tese. A potencialidade do recurso a este diagrama é, simultaneamente, a sua maior originalidade, sendo, com base neste, que se pretende dar resposta à questão inicial da investigação. Espera-se, igualmente, estabelecer um modelo de avaliação com aplicabilidade não apenas ao espaço da Arcádia, mas no desenho da paisagem em geral.

Finalmente, a Parte III constitui uma etapa de aplicação da metodologia, exposição e interpretação dos resultados e das implicações no campo de estudo. Conduz-se o percurso estruturante de investigação no sentido operativo de modo a sustentar a sua aplicabilidade na prática da intervenção arquitetónica atual com particular convergência no panorama português.

Neste contexto elegeu-se um conjunto de intervenções concretas, experiências de um lugar, que representam justificação para a abordagem à prática arquitetónica de acordo com os diferentes pontos da paisagem onde estes objetos se integram. Seis obras de referência ao imaginário da arquitetura contemporânea, usados como casos de estudo:

A *Casa de Canoas* (Rio de Janeiro) de Niemeyer, as *Piscinas de Leça da Palmeira* (Porto) de Siza, as *Piscinas de Campo Maior* (Portalegre) de Carrilho da Graça, o *Centro*

*de Visitantes da Gruta das Torres* (Açores) do atelier SAMI, *Casa no Gerês* (Braga) de Correia/Ragazzi e a *Estação Biológica do Garducho* (Mourão) de Ventura Trindade.

Cada uma das obras escolhidas revela-se como paradigma das diferentes colocações hermenêuticas na paisagem.

Com o objetivo complementar e aferir a interpretação dos casos de estudo foram planeadas entrevistas aos respetivos autores. Para esse efeito foi enviado um curto questionário para todos os gabinetes em causa [ver Quadro 15 em APÊNDICE 8]. Contudo, o desenvolvimento final foi conduzido de forma autónoma, não ficando dependente dos resultados destas entrevistas.

Apesar da colaboração dos autores ter sido solicitada em diversas ocasiões (e por diferentes meios) nenhum dos questionários teve resposta, acabando, esta abordagem de harmonização, por ser inconclusiva.

Na interpretação final deste estudo, etapa decorrente da procura pelo “Significado”, pelo “Reconhecimento” e pela “Prática”, onde se intentou sistematizar os recursos teóricos, sentiu-se a necessidade de disciplinar o eixo de investigação expondo de forma panorâmica a articulação das principais teorias base e os seus contributos na metodologia da análise da paisagem utópica. Nesta fase revelou-se essencial o ter em conta as problemáticas expostas, as respetivas implicações, às quais o caso português é mais vulnerável, bem como os perigos que representam e as soluções a preconizar.

No decurso desta investigação o processo interpretativo, enquanto parte inerente do ato projetual, radicar-se-á na perceção da qualidade sensitiva da paisagem. Neste sentido a dominante verbalizável na exposição dos lugares revela-se insuficiente, tendo-se recorrido ao instrumento privilegiado que constitui a imagem e, em particular, o Desenho.

Optou-se a colocação das figuras a acompanhar a exposição da tese intercalando-a e não separadas e reunidas sob forma de anexo. Esta articulação texto/imagem apresenta-se de forma disciplinadora da presença dos elementos iconográficos, restringindo as suas dimensões. Consequentemente, poderá ocorrer a excessiva redução de imagens. Com o fim de corrigir e compensar essa eventualidade todas as imagens são disponibilizadas em formato digital em anexo, bem como um conjunto de elementos gráficos referentes aos casos de estudo que não constam na versão impressa da tese mas constituem dados complementares expressivos para uma melhor compreensão destes projetos exemplares.

Por questões de espaço, as legendas que acompanham as figuras são sintéticas, contudo apresentam-se com todos os dados descritivos no índice das figuras na parte pós-textual.

Alguns dos desenhos expostos foram elaborados pelo autor para esta tese, como meios de expressão da apreensão sensitiva; são, afinal, o instrumento interpretativo que revela o posicionamento desta pesquisa no campo abordado. Eles confirmam, como totalidade, uma interação entre o que está dentro e fora da Paisagem, entre as imagens interiores e o que parece ser realidade exterior, uma vez que quem desenha e projeta é simultaneamente sujeito e objeto da representação.

# PARTE I | Do Significado da Arcádia

## 1.1. Introdução à Parte I

Nesta fase de enquadramento teórico será descrita a teoria de fundo, bem como se procederá à delimitação e exposição da teoria focal. Intenta-se clarificar quais os significados do lugar onde se vai intervir.

A resposta a esta questão pressupõe uma abordagem em toda a sua amplitude e de todas as suas dimensões. Acima de tudo, e em primeiro lugar, dever-se-á identificar o Objeto de Estudo, que não é constituído pela Arcádia em si, mas pelo modo como o projeto, que intervém a paisagem, reflete a forma e o significado do Sítio ideal.

Aristóteles (384-322 a.C.) e Plínio (23-79 d.C.) deram início à abordagem deste tema genérico que constitui o espaço vivencial, mas a sua finalidade revela-se moralista, pelo que não reflete os fenómenos percetivos que os levaram a observar os espaços naturais. Por outro lado, a interpretação da natureza, com o decorrer do tempo, foi tomando forma nas suas várias componentes biofísicas e geográficas, cada vez mais assentes na diagnose dos seus fenómenos isolados, ou, por outras palavras, a sensibilidade interpretativa da natureza foi sendo orientada no sentido a limitar sistematicamente cada observação dos caracteres de um grupo, categoria ou sistema específico, afastando-se progressivamente do seu sentido topológico.

O atual movimento protecionista, radicado na consciência ecológica, tende para a museoficação da paisagem, enclausurada em parque, reserva ou paisagem protegida, o que implica, como contrapartida - pelo seu sentido de preservação – uma certa distância entre nós e o protegido. Daí as premissas, que estão na origem do atual conceito de Parques e Reservas Naturais, possuírem subjacente uma economia sustentável, ou seja,

apresentam como suporte a evolução do desenvolvimento local, integrando, de igual modo, o sentido de transformação, tanto do ponto de vista do sujeito utilizador, como do interventor.

A relação Homem/Sítio é, porém, Intemporal, tão forte e verdadeira que se torna estruturante em todo o processo de produção dos objetos arquitetónicos. E de tal modo esta relação é determinante na concepção projetual e na sua passagem à obra que, poderemos afirmar, não existe Arquitetura sem Lugar.<sup>26</sup> Crê-se ser correto, então, concluir que se não há arquitetura sem sítio, também não existe lugar utópico sem intervenção, quer esta construção seja material ou apenas mental.

Estruturada por esta linha de raciocínio será desenvolvida, ao longo da Parte I, uma sequência de diferentes interpretações da Arcádia, que foram, ao longo do tempo, compondo, na ideia da paisagem, um denominador comum que se constitui na procura de um relacionamento existencial no espaço natural, uma razão que defina a posição, o lugar do homem num meio cuja percepção se afigura mais interiorizada que a do espaço urbano.

Definido o eixo de investigação, resta direccionar o seu percurso, conduzindo-o, dentro dos contornos da prática arquitetónica atual, no sentido da avaliação da continuidade/mutação temporal do desenho da paisagem ideal, de forma a consubstanciar respostas à interrogação de fundo da tese, a qual se poderá sintetizar na seguinte interrogação: de que modo a construção mental da Arcádia define o significado do lugar onde vamos intervir e, por consequência, como afeta o próprio ato de intervenção?



Figs. 1, 2, 3, 4 – Detalhes do retábulo quinhentista da igreja de Jesus de Setúbal.

<sup>26</sup> MORAIS, João Sousa - **Organização Espacial na Costa Vicentina, Estrutura e Forma para um Modelo Urbano de Desenvolvimento**. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese Doutoramento em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, pp. 31-32.

## 1.2. O Espaço Natural e o Espaço Artificial

As nuvens são trespassadas pela luz do sol em raios direcionados por um propósito. Ao fundo, a montanha expõe sucessões de fragas estruturadas pela construção mística, sempre rematada por calvários.

São imagens impressas, de forma indelével, na memória, que, frequentemente perduraram, mesmo, perante a inquietação em torno da busca de razões fortes e inabaláveis da ideia da paisagem. Recordam-se aqui os fundos de paisagens das pinturas dos painéis do antigo retábulo do altar-mor da Igreja de Jesus de Setúbal<sup>27</sup>, do séc. XVI, [Figs. 1, 2, 3, 4] atribuíveis à oficina de Jorge Afonso (1470-1540), onde o espaço natural surge como espaço de diegese, reunindo à cena principal elementos narrativos a montante e a jusante do tema central, unificando espacialmente os diferentes “tempos” da história projetada.<sup>28</sup>

Atendendo que os quadros que compõem este retábulo respondem a um programa narrativo preestabelecido através de regras eclesiásticas pouco flexíveis, seria de esperar que a função do fundo fosse apenas o de enquadrar a ação principal do primeiro plano; a paisagem do plano de fundo serviria de cenário, dando o tom geral. Com estas pinturas, pelo contrário, as paisagens extravasam largamente os limites dos seus simbolismos herbários, insinuando, pela sua presença, uma “outra” narrativa. Não são apenas nuvens, árvores, céu, campos, escarpas ou azinhagas, é o Sítio por descobrir.

Sobre cada um dos painéis pintados vemos a natureza das coisas mostrada na sua ligação. Não são partes isoladas, mas com passagens entre elas que as tornam uma paisagem. Os objetos, que a razão reconhece separadamente, valem apenas pelo conjunto proposto à vista, ou seja, uma unidade mental: uma construção.

<sup>27</sup> Políptico com um total de catorze painéis, pintados na terceira década do séc. XVI, que reflete a influência da arte flamenga neste período, donde se destaca a série *Franciscana* pelos seus detalhados e luminosos fundos paisagísticos, desmontado e exposto atualmente na provisória Galeria de Pintura Quinhentista da Igreja de Jesus de Setúbal. Luís Reis-Santos, no seu livro de 1966, *Jorge Afonso*, admite que tenha havido colaboração no retábulo dos “Mestres de Ferreirim” (Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes).

<sup>28</sup> CAETANO, Joaquim Oliveira - **O Retrato e a Paisagem**. In: CURTO, Diogo Ramada, dir. *O Tempo de Vasco da Gama*. Lisboa: [s.n.], 1988, pp. 99-112. Ver ainda: PEREIRA, Fernando António Baptista – **Imagens e histórias de devoção – espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do renascimento (1450-1550)**. 2001. Lisboa: [s.n.], Tese Doutoramento em Ciências da Arte, FBAUL, pp. 376-387.

Entre tantas obras, escolheu-se - confessa-se, de forma desapaixorada – uma que, pela sua persistência imagética, acaba por colocar a própria questão da paisagem e suscita inúmeras interpretações.

Em vez das pinturas de Jorge Afonso, poderiam ser escolhidas as imagens, mais expressivas, do seu discípulo Gregório Lopes (1490-1550), as do Mestre da Lourinhã (1500-40), com os seus desertos ásperos, ou mesmo de Vasco Fernandes (1475-1542), o Grão Vasco, com as suas elegantes paisagens. Contudo a ênfase, aqui dada, não assentou na importância compositiva dos fundos paisagísticos, mas na prolixidade de momentos de paisagem e na sua homogeneidade temática de que os catorze painéis do retábulo de Setúbal são paradigma.

Conceptualmente, a paisagem nestes painéis é entendida como uma realidade natural em oposição à realidade construída, refletindo a dualidade filosófica entre natureza e cultura, leitura que perdurará, tornando-se, este sentido, o tradicional. Na verdade, a apropriação da ideia de paisagem, a partir do séc. XVII, como tema central da pintura, está associada a uma vontade de experiência direta da natureza e, portanto, a uma necessidade de representação ideológica do mundo natural. Esta dicotomia entre paisagem natural e construção humana seria exponenciada com a industrialização e a consequente agudização da oposição entre mundo rural e mundo urbano. De facto, foram as profundas implicações da modernização industrial que instauraram definitivamente a oposição entre a idealização positiva da natureza e a experiência negativa da metrópole.

Desmontar a complexidade da noção de paisagem, ou da aplicação da designação a um conteúdo específico, não se constitui como objetivo, constituindo-se apenas como instrumento de uma reflexão sobre a atual circunstância da prática projetual em arquitetura, nomeadamente, pela inter-relação que ela sempre estabelece com o suporte físico territorial, na qualidade relacional do espaço contínuo de proximidade, sem procurar estabelecer, com esta expressão, qualquer dimensão técnica para além do uso vulgar dos termos que a proposição envolve, e que se confinam à proximidade específica que cada pessoa reconhece no seu espaço quotidiano de ação, em face da sua mobilidade particular.

O termo “Paisagem” tem como origem próxima o *Pagus* latino, que significa o campo ou território cultivado, de onde terá surgido a palavra *Pays*, que depois derivou em *Paysan* e *Paysage*<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Na língua inglesa medieval, a palavra é *Landscape*, correspondendo à delimitação de um couto ou território privado específico. Se relacionarmos esta ideia com a raiz do latim *Pagensis* - território natural delimitado - de onde se pode, facilmente, extrair a caracterização base de jardim. *Landscape* surge apenas nos finais do séc. XVI. CONAN, Michel -



No *Dictionnaire des Racines des Langues Européennes*, de R. Grandsaignes D'Hauterive, editado em 1948, encontra-se a raiz *Pag*, proveniente do indo-europeu, como prefixo associado à ideia de registo material e moral. Porém a linguista, Maria Lúcia Lepecki (1940-2011), no seu breve ensaio acerca do significado e da designação de Natureza e Paisagem<sup>30</sup>, considera que a conjugação de sentido material, ao ligar a *Pag*, terá produzido o sentido que lhe interessa e que constitui a origem latina *Pagus*, significando território delimitado, bem como as derivações *Paganus* e a forma *Pagensis*<sup>31</sup>. Desta última, através do francês, ter-nos-ia chegado Paisagem que, segundo Ilídio do Amaral<sup>32</sup> terá sido importada nos meados do séc. XVII.

Na verdade, a ocorrência da palavra é muito tardia, entre nós europeus, se comparada com a profusa utilização de um amplo conjunto de critérios e palavras já utilizados em pleno no séc. IV, na China<sup>33</sup>. A descrição fortuita de paisagens na literatura, em textos latinos - mais tarde em língua franca - e também a sua ocorrência na Pintura, segundo Le Dantec<sup>34</sup>, sucederão um pouco mais cedo, contudo, pode-se considerar o estabelecimento da sua origem moderna no séc. XIV ou XV, seguindo alguns autores de referência, nomeadamente Michel Conan (1946), que explora e desenvolve o assunto na sua *Généalogie du Paysage*<sup>35</sup>.

Uma das mais profundas abordagens aos significados recentes da designação de Paisagem no âmbito da cultura francófona será desenvolvida por Alain Roger (1936)<sup>36</sup>

---

**Généalogie du Paysage.** In: ROGER, Alain, dir. *La Théorie du Paysage en France (1974-1994)*, Seyssel: Editions Champ Vallon, 1995, p. 368.

<sup>30</sup> LEPECKI, Maria Lúcia - **A Mãe Promíscua: Sobre Natureza e Paisagem.** In: *Finisterra*, Revista Portuguesa de Geografia, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa. Volume XXXVI, número 72, (2001), pp. 141-147.

<sup>31</sup> Curiosamente, ao procurar estabelecer esta raiz antiga do termo paisagem, Maria Lepecki procura também as raízes de natureza. Para natureza, a raiz Gen está na origem conjunta de gerar e nascer, assumindo na expressão latina *Generare*. Pode-se assim, facilmente, encontrar em *Pagensis* a delimitação de um território natural, e desse termo a derivação paisagem, que aqui interessa tratar.

<sup>32</sup> AMARAL, Ilídio do - **Acerca de “Paisagem”: Apontamento para um debate.** *Finisterra*, Revista Portuguesa de Geografia, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa. Volume XXXVI, número 72, (2001), p. 75.

<sup>33</sup> No extremo Oriente a paisagem teve uma exploração sustentada em termos técnicos, conceptuais e ao longo de um período de tempo considerável, não se verificando a relação pendular das designações das obras europeias. Na China, relativamente à paisagem, utilizam-se dois termos radicalmente diferentes significando um, *shanshui*, os motivos da paisagem, enquanto o outro, *fengjing*, é relativo ao ambiente produzido ou induzido pela paisagem.

<sup>34</sup> LE DANTEC, Jean Pierre - **Jardins et Paysages.** In: *Larousse*, Paris: [s.n.], 1996, pp. 225-228.

<sup>35</sup> CONAN, Michel - **Généalogie du Paysage.** In: ROGER, Alain, dir. *La Théorie du Paysage en France (1974-1994)*, Seyssel: Editions Champ Vallon, 1995, p. 371.

<sup>36</sup> Alain Roger dirigiu, a partir de 1995, a obra antológica *La Théorie du Paysage en France (1974-1994)*, e escreveu, em 1997, *Court Traité du Paysage*, duas das obras mais esclarecedoras e críticas de toda a produção teórica recente sobre a paisagem. Longe de completar o quadro, com a primeira obra fixa-se definitivamente a contribuição francesa, com a qual estabelece definitivamente o leque teórico que retira à geografia (e às suas múltiplas tendências) a hegemonia sobre a discussão teórica do tema paisagem.

que, a propósito da criação da pintura de paisagem ocorrida na Flandres, desafia os historiadores a averiguarem e sublinharem devidamente como se fez a aparição da janela, ou vista interior, dentro do quadro, que se abre sobre a realidade exterior e campesina. Será esse ato que finalmente, segundo ele, irá converter o campo (*pays*) em paisagem (*paysage*). Aí, segundo a sua convicção mais profunda, nessa simples conversão, inventa-se a paisagem ocidental.

Ironizando, Roger afirma que “é por uma janela e não pela pequena porta estreita” - parafraseando a opção de Anne Cauquelin<sup>37</sup>, usada como referência a uma porta de ligação ao jardim, onde um exterior natural mas controlado assoma - “que se entra no domínio da paisagem, e que apenas no séc. XV se alargará à totalidade do quadro e da representação”<sup>38</sup>. Contestando frontalmente a tese de Cauquelin, de que a descoberta da perspectiva teria induzido a pintura de paisagem, e de que ambas estariam ligadas. Na verdade, ele admite a coincidência cronológica e de oportunidade proporcionada pelas novas técnicas de representação, embora separe as duas, não admitindo uma causalidade que pudesse torná-las dependentes. É na Pintura que a paisagem emerge, na Europa como no Oriente, antes de ocorrer em qualquer outro meio de representação, enquanto manifestação de deleite e apreciação simbólica. Um processo evolutivo de transformações que decorreram desde a repetida representação de simples vistas campestres do quotidiano<sup>39</sup>, até à capacidade de as valorizar esteticamente.

A dupla aceção que associa *Paese* à palavra *Paesaggio*, estabelecendo um paralelo com o francês, onde se liga *Pays* e *Paysage*, é extensiva a muitas outras línguas europeias, de que as mais conhecidas serão: *Land/Landscape*, em inglês; *Land/Landschaft*, em alemão (igualmente com *Landschap* em holandês, bem como *Landskap* em sueco, e ainda *Landskal* em dinamarquês); *Pais/Paysage*, em castelhano; ou em grego moderno *Topos/Topio*. Curiosamente, em português existem as duas palavras, País e Paisagem, embora o uso de país se tenha progressivamente associado à região definida pela fronteira do reino, que há já longa data ficou estabilizada, caindo em desuso o valor de país enquanto região.

<sup>37</sup> CAUQUELIN, Anne - **A Invenção da Paisagem**, Lisboa: Edições 70, 2008. (edição original: *L'Invention du Paysage*, Presses Universitaires de France, 2008).

<sup>38</sup> ROGER, Alain - **Court traité du paysage**. [S.I.]: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2001, p. 64.

<sup>39</sup> A atribuição do uso da palavra paisagem é atribuída por Michel Conan a MarcAntonio Michiel (1484-1552), um italiano que, já em 1521, a usaria correntemente ao caracterizar a importante coleção de pintura representando paisagens rurais, de origem flamenga, do cardeal veneziano Grimani. Contudo, esta atribuição remete para obras vulgarmente descritas como *Paesi* ou *Paesetto*, pelos comerciantes italianos e, possivelmente, só muito mais tarde *Paesaggio*.

No panorama português dos inícios do séc. XVIII, o padre Rafael Bluteau define “Paisagem” como estando ligada ao conceito de País, relacionando-a à ideia da especificidade de um determinado sítio. Para Bluteau, “Países” é um termo de pintor que representa “painéis em que são representados arvoredos, prados, fontes, cazas de prazer e outros aprazíveis objectos do campo”<sup>40</sup>.

Uma intensiva utilização recente do tema, e da sua designação comum inglesa, *Landscape*, à qual são associados infindáveis prefixos, constroem campos particulares, ou nichos de observação privilegiados sobre todo o conhecimento produzido: são *Artscapes*, *Groundscapes*, *Waterscapes*, *Walkscapes*, *Livescapes*, *Battlescapes*, *Minescapes*, *Workscapes*<sup>41</sup>... e tantos outros cuja profusão só reforça a ideia de desconforto que as atuais paisagens suscitam à sociedade ocidental, obrigando a uma permanente recontextualização, a que a interiorização do problema as obriga.

Por mais importante que a revelação etimológica da designação Paisagem possa ser, o Espaço Natural, sempre existiu e, de uma forma inseparável da condição humana, sempre houve paisagens<sup>42</sup>. Logo o seu entendimento é anterior à estabilização da sua terminologia. Claro que se trata de uma paisagem-natureza em contínua evolução, as suas “formas” desenvolvem-se, mas a partir de um dado existente de toda a eternidade. Anne Cauquelin explica-o da seguinte modo:

“A paisagem tem as propriedades da perpetuidade da natureza, um sempre já lá, anterior ao homem e, sem dúvida, posterior a ele. Numa palavra, a paisagem é uma substância”<sup>43</sup>.

Frequentemente entendida a partir de uma ideia de representação, o que está perante nós (onde a paisagem nos parece como uma possibilidade de fruição), a paisagem é, no entanto, uma entidade material, um reconhecimento que para além de poder ser observado, poderá ser tocado, cheirado, poderá aparecer numa superfície fotográfica, tornando-se em algo físico. Captada em fotografia ou filme<sup>44</sup> é, inquestionavelmente, um registo de uma realidade: um referente.

---

<sup>40</sup> BLUTEAU, Rafael – *Op. cit.*, Vol. 6, p. 187.

<sup>41</sup> CARDIELOS, João Paulo - **A construção de uma Arquitectura da Paisagem**. Coimbra: [s.n.], 2009. Tese doutoramento, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p. 2.

<sup>42</sup> Refere-se, esta reflexão, ao contexto da cronologia exclusivamente coetânea à humanidade.

<sup>43</sup> CAUQUELIN, Anne – *Op. cit.*, p. 30.

<sup>44</sup> Para além da pintura e da literatura, foi o cinema que mais influiu na mudança do paradigma percetivo da Paisagem, mostrando toda a dinâmica existente num território, a ideia de movimento, como impulsionadora de uma nova percepção de uma realidade. Através da captação de um olhar criterioso para um determinado momento, ou acontecimento, a paisagem torna-se uma unidade fundamental da nossa visão física do mundo.

A formação relativamente recente do termo “paisagem” tem sustentado, no campo da investigação filológica, a convicção, quase unânime, em situar as primeiras ocorrências da contemplação sensitiva de lugares, no final do séc. XV, separando, desde logo, a mentalidade europeia em duas épocas: pré e pós-paisagem<sup>45</sup>. Contudo, crê-se, que a abordagem filosófica da paisagem, enquanto problema da perceção e intervenção antropológica, é redutora, transforma-a em conceito e retira-lhe uma característica essencial: a sua materialidade.

Embora de representação recente, a paisagem é, na realidade, uma ideia muito antiga. Georg Simmel (1858-1918), no seu texto filosófico *Filosofia da Paisagem*<sup>46</sup> - o primeiro inteiramente dedicado à paisagem como categoria do pensamento humano - alude à antiguidade do sentimento génese da paisagem, construído já como expressão plena na concepção da Arcádia. Precisamente aí onde a unidade da existência natural tende a integrar-nos nela; a nós, bem como a paisagem à nossa frente. Esta “cisão num eu que observa e num eu que sente”<sup>47</sup> revela-se duplamente errónea pois estamos perante uma construção mental cujo ato que a cria é simultaneamente uma ação percetiva e outra sensitiva, mas só a reflexão posterior dissocia nestas particularidades.

Partindo da difundida noção de que se assiste a um estado de destruição global da natureza e das suas paisagens sem igual na história, também o filósofo Nicolas Grimaldi (1933) corrobora a antiguidade do sentimento da paisagem, quando, pretende mostrar que tal perceção não é exclusiva do nosso tempo, afirma que essa sensação infeliz de que todo o contato humano com a natureza tende a contaminar a sua beleza se verificava já em épocas anteriores ao advento da Revolução Industrial<sup>48</sup>. O que significa que esse modo de sentir reveste-se de uma certa constância ao nível da subjetividade.

Por outro lado, o sentimento nostálgico de uma desapareição irreversível dos lugares onde ainda fosse possível ver a natureza no seu incólume estado de pureza é, pelo menos, tão antigo como a origem do mito da Arcádia.

---

<sup>45</sup> SERRÃO, Adriana (Coord.) - **Filosofia da Paisagem. Uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>46</sup> SIMMEL, Georg - **Filosofia da Paisagem**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 42-58. (Ensaio originalmente publicado em 1913)

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>48</sup> GRIMALDI, Nicolas - **A estética da bela natureza. Problema de uma estética da paisagem**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 131. Publicado originalmente: *L'esthétique de le belle nature. Problèmes d'une esthétique du paysage*. In: DAGOGNT, François (Dir.), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 1982, pp. 113-131.

Há muito tempo, pois, que a natureza já só nos aparece sob a égide do que teria sido outrora. Se o nosso interesse pela sua beleza se baseia efetivamente no “desejo” de um utópico retorno a qualquer estado idílico, esse desejo parece ser mais de índole metafísica do que propriamente estética. Por isso, quando se persiste a associar a paisagem a esta visão idílica, como forma de compensação de uma perda, é a própria possibilidade da autenticidade de uma experiência do Sítio, sustentada na realidade atual, que se encontra contaminada<sup>49</sup>.

Um facto que justifica salientar, é que, ao contrário do que acontece com a análise e interpretação da morfologia da Arquitetura ou da composição da Pintura, que contam com uma herança tratadística, a forma da paisagem não possui tradição de tratados que sistematize a abordagem ao carácter dos lugares direcionada à intervenção nesses meios. Importa não confundir os estudos da paisagem elaboradas no âmbito bidimensional destinadas à representação da realidade percetiva através do desenho e, sobretudo da pintura, ou dos tratados com propósito de criar regras de composição e de construção em espaços de jardim<sup>50</sup> e até mesmo na apropriação de cenários “naturais”<sup>51</sup> no território, que foram alvo de estudo desde o Renascimento, culminando numa miríade de explanações durante o séc. XIX. Neste panorama apenas as prolixas abordagens no campo da estética constituem exceção, as suas finalidades são, porém, distintas.

A abordagem ao espaço natural, enquanto suporte da intervenção espacial, pressupõe, uma metodologia criteriosa, uma vez que é ténue a linha que separa um objeto arquitetónico que, pela sua oposição às formas preexistentes, revela-as na sua continuidade, de um outro que, pela sua afirmação excessiva, fragmenta a paisagem. Não obstante esta análise encontrar-se implícita no processo da conceptualização projetual de uma forma constante ao longo dos tempos, foi apenas durante a segunda metade séc. XX se deu início à sua discussão.

No decorrer da história da perceção da paisagem – enquanto espaço físico para a vivência humana – a obra que mais se aproxima a um tratado neste campo, pela procura de uma epistemologia adequada ao conhecimento do Sítio e pela repercussão dos seus

---

<sup>49</sup> SERRÃO, Adriana (Coord.) - *Op. cit.*, p. 132.

<sup>50</sup> Na *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti, encontram-se as bases para uma organização do jardim apoiadas na reconstituição das concepções da Antiguidade. O seu modelo é, entre outros, o jardim de Plínio e a novidade do jardim ideal de Alberti, frente aos modelos antigos, reside na sua insistência em que a casa e o jardim são formalmente uma unidade. ALBERTI, Leon Battista - **Da arte edificatória**. Arnaldo Espírito Santo (Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

<sup>51</sup> São exemplo os modelos de paisagens “artificiais” de Humphry Repton (1752-1818), influenciados pelos guias e aguarelas de Gilpin, que se destacam pelo seu ensaio projetual, de cariz sempre pictórico, que permitiam uma visualização acessível e inequivocamente fascinante.

conceitos no domínio da intervenção na paisagem, é *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* de Edmund Burke (1729-97), datada de 1757.

Burke, metodicamente, estabelece cortes, territórios definidos, lançando uma ponte entre o belo e o sublime. O resultado é a delimitação dos domínios da estética, solidamente apoiada na desmontagem dos mecanismos da sensibilidade percetiva. Esta incursão de Burke na estética não-intelectualista, que concedia ao sentimento da natureza um lugar único no elenco das faculdades humanas, serviu de bases às abordagens elaboradas nas décadas seguintes, dentro do domínio da filosofia e da teoria da arte, aplicadas aos espaços naturais.

A obra de Edmund Burke revelar-se-ia porém, de reduzida aplicabilidade nas vertentes que intervêm, em termos concretos, no Desenho da Paisagem.

Não se pretende, com isto, dizer que a reflexão sobre o significado da paisagem permanecesse ausente na concepção projetual ou que apenas tivesse surgido, de forma consistente, como atuante sobre a arquitetura, a partir do momento em que os espaços naturais ganharam um cariz valorativo (devido, sobretudo, ao desenvolvimento progressivo da industrialização e ao crescimento urbano). Pelo contrário, o conhecimento da paisagem esteve sempre presente, em toda a história da arquitetura. O Sítio - resultado da interpretação das perceções experimentadas na ambiência do lugar específico e relacionadas com as recordações de outras ambiências, outros lugares - atua na arquitetura como elemento fundamental de limite e suporte, mas também como fonte de criatividade.

Consequentemente, poderemos afirmar que qualquer ação arquitetónica, da escala do território até à dos espaço interiores, revela um confronto com o significado da paisagem onde se insere e, concretamente, com o Sítio em que é interveniente.

Este conhecimento, embora esteja sempre implícito no ensaio projetual, não se encontra, porém, sistematizado, faltando uma formulação interpretativa da paisagem direcionada à metodologia projetual. O arquiteto permanece em busca de uma epistemologia, do conhecimento atual da paisagem adequada à concepção da arquitetura. O seu primeiro problema, aparentemente sistémico na disciplina, é o da definição de o que é uma Paisagem? Pergunta que o Século das Luzes dirigiu, por sua vez, ao campo da Geografia e da Estética.

Esta demanda acabaria por conduzir a uma nova percepção nascida do outro lado do Atlântico: as fotografias de Carleton Watkins<sup>52</sup> retratando espaços naturais [Fig. 5], expostas em 1862, foram um sucesso fenomenal. Subitamente, Yosemite tornou-se um símbolo da paisagem, que estava para além do alcance do conflito sectário da Guerra Civil Americana, um lugar primordial de tal beleza transcendental que se proclamava uma dádiva do Criador oferecida ao seu novo Povo Escolhido<sup>53</sup>. Olhar as florestas de sequoias era recordar as duas características da personalidade nacional: a sua liberdade e sacralidade.

Findo o séc. XIX, as mudanças radicais do Modernismo no processo de reconhecimento irão ser alvo da reação de uma nova geração de artistas. Durante as décadas de 60 e 70 do séc. XX um conjunto de intervenções na paisagem tornou incómoda a articulação da sua prática na definição de escultura, enquanto o conceito era absorvido sem grande dificuldade pelos meios da crítica/história de arte, recorrendo à hermenêutica que detetava nas estruturas megalíticas, de Stonehenge às linhas Nazca, uma forma de legitimar o seu estatuto de Escultura.

Com base numa reflexão histórica a lógica da escultura parece ser inseparável da lógica do monumento, logo a escultura é uma representação comemorativa que assenta num local particular com um discurso simbólico acerca do significado ou uso desse Sítio. Deste carácter resulta a marcação vertical e a figuratividade que normalmente um marco apresenta, bem como o pedestal como elemento mediador entre o Sítio e o Sinal que representa. Trata-se de uma prática inteligível que esteve na origem de uma extensa produção de intervenções durante séculos. “Porém a convenção não é imutável e chegou um tempo onde a lógica começou a falhar”, afirma Rosalind Krauss (1941), referindo-se à escultura, no conhecido texto *Sculpture in the Expanded Field*, conclui:

“Nos finais do séc. XIX assistimos ao desvanecer da lógica da intervenção. De uma forma bastante gradual (...) a lógica do monumento avançou por espaço ao qual poderemos chamar da sua condição negativa - uma espécie de não-lugar, uma absoluta perda do Sítio. Assim se fez o Modernismo, uma vez que é a produção escultural do período modernista que opera em relação à

---

<sup>52</sup> As imagens de Carleton Watkins (1829-1916) expostas em Nova Iorque, as pinturas de Albert Bierstadt (1830-1902) e os poemas de William Cullen Bryant (1794-1878) revelaram as florestas Americanas como o lugar de nascimento de uma nação. Neste sentido o *Grove of the Big Trees* era um panteão botânico. Ideia reforçada quando as gigantes sequoias começaram a ser batizadas com nomes como: *Daniel Webster*, *Thomas Star King* ou *General Sherman* (que ainda hoje é o maior vegetal na América).

<sup>53</sup> SCHAMA, Simon - **Landscape & Memory**. London: Fontana Press, 1998, p. 190.

perda do Sítio, produzindo o monumento como abstração, o monumento como puro marco, funcionalmente sem lugar específico e frequentemente autorreferencial”.<sup>54</sup>

Neste contexto a intervenção no espaço vivencial entrou na condição da sua lógica inversa; uma combinação de domínios, até aí excluídos, que resultaram da adição do território da não-paisagem e da não-arquitetura. A Expansão do Campo permitiu, de igual forma, abordar formas de intervenção e vivências do meio natural raramente abordadas na tradição Ocidental, mas encaradas com naturalidade por diferentes culturas: anti espaços, labirintos, espaços de jogos rituais e processionais de civilizações antigas foram, frequentemente, manifestações de uma variante precoce da escultura, de certa maneira, próxima do conceito de *Expanded Field*.

Os inícios dos anos 80, do século passado, ficaram marcados por um conjunto de colóquios<sup>55</sup>, que decorreram um pouco por toda a Europa, onde esta questão foi objeto de debate. Estas realizações revelam uma generalização do sentimento de crise do espaço, que é, em grande parte, uma crise da representação dos modos de percepção. Torna-se, portanto, uma crise cultural e social, mais do que uma crise real. Atualmente o sentido da transformação da paisagem possui uma profunda diferença entre o colocado ao sujeito interventor com o que se confronta o sujeito utilizador. Desta, quase, antítese do sentir da paisagem, resulta o sentimento generalizado da necessidade de normas que condicionem essa transformação e, sobretudo, que orientem o percurso dessas alterações. Porém o gesto normativo, por si só, conduz os espaços naturais ao seguinte paradigma: quanto maior for o estado periclitante de sobrevivência, mais aparente se torna o seu “encerramento” dentro de uma redoma de legislação.

Representar uma paisagem é descrever as formas, a composição; é lembrar a ocupação pelo homem, as perturbações reveladoras da ação humanizadora no território. Mas significa também interpretar as intervenções que podem desempenhar um papel na constituição desses espaços naturais. Esta tarefa cabe a todos os intervenientes na concepção dos sítios. Trata-se de uma problemática tarefa, esta de definir critérios para a

---

<sup>54</sup> KRAUSS, Rosalind - **Sculpture in the Expanded Field**. *October*, Vol.8, MIT Press, (1979), pp. 33-34. “Late in the nineteenth century we witnessed the fading of the logic of the monument. It happened rather gradually (...) the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition-a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place. Which is to say one enters modernism, since it is the modernist period of sculptural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential.”

<sup>55</sup> Destes colóquios, destacou-se o realizado em Lyon, em 1981, cujas comunicações e atas foram editadas sob o título *Mort du Paysage?*, Seyssel: Champ Vallon, 1982, representando na atualidade um elemento de referência obrigatória a qualquer abordagem neste tema.



interpretação da paisagem, traspondo-a para a disciplina de arquitetura, e, por consequência, com base nos seus valores formais.

Rosalind Krauss defende que a intervenção na paisagem transformou-se numa espécie de ausência ontológica; uma combinação de exclusões<sup>56</sup>. É certo que os contornos apontados por Krauss referem-se à instalação e escultura, mas a sua aplicação na arquitetura parece ser pertinente quando os termos, a partir dos quais foram estruturadas as “não-paisagens” e as “não-arquiteturas” - dentro da argumentação teórica do “Campo Expandido” – exprimem uma estrita oposição entre o construído e o não construído, o cultural e o natural.

Para delimitar o extenso universo da *Land Art*, Krauss parte do princípio que estas obras não podem ser classificadas dentro do campo estrito da escultura, mas sim numa área que se situa entre a escultura, a arquitetura e a paisagem. Assim define a “paisagem” como o que no espaço não cabe dentro da categoria da “arquitetura”<sup>57</sup>. Ou seja, seguindo um exercício de lógica, a paisagem é não-arquitetura.

O texto de Rosalind Krauss é aqui citado pois poderá constituir uma ajuda para a delimitação do *corpus* teórico, uma vez que na ambiguidade da não-arquitetura, por oposição ao lugar vivencial estruturado pela temporalidade, reside um novo espaço de abordagem: não é o Sítio visível, mas o habitável, resultado da perceção sensível da paisagem pela vivência presencial do sujeito. Avança-se, assim, por dentro do domínio arquitetónico pela forte componente da utilização do espaço; do uso do Sítio.

Esta premissa focaliza o campo de ação do tema, restringindo-o ao desenho da Arcádia, que, no fim de contas, é sustentado pelo seu carácter de ponto humanizado na paisagem. Com base neste princípio será possível distinguir, de entre todas as representações da paisagem idealizadas, a que possui como referente a Arcádia; a qual apresenta um Sítio estruturado pela vivência, intervencionado pela ação humanizadora, com estratos de temporalidade e arquiteturas que lhe revelam o seu *Genius*.

As paisagens registadas pela passagem, pela contemplação do sujeito em viagem, cujas vistas apontam o horizonte num gesto de continuidade da deambulação, não poderão ser consideradas (no contexto da presente tese) como imagens da Arcádia, mesmo que esta esteja implícita como alegoria ou como destino ainda não alcançado.

Deste modo as paisagens contemplativas de Caspar David Friedrich (1774-1840), tal como o *Viajante sobre um Mar de Névoa* (1818) [Fig. 6] ou *Paisagem de Montanha*

<sup>56</sup> KRAUSS, Rosalind - *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, Vol.8, MIT Press, (1979), pp. 36-37.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.37.

(1822) [Fig. 7] ou, mesmo, os espaços naturais primordiais profundamente idealizados de Thomas Cole (1801-48), de que é exemplo *Gelyna* (1826-29) [Fig. 8] ou *L'Allegro* (1845) [Fig. 9], são registos que, pela sua intimidade, evocam uma descoberta de referência arcadiana, mas esse ponto fulcral não estrutura o Sítio; o olhar fixa um ponto inatingível e o sublime é enfatizado por fenómenos atmosféricos passageiros. Como tal encontram-se fora dos limites definidos no âmbito deste estudo.

Crê-se que esta limitação de campo constitui uma, possível, resposta à questão: Como distinguir a representação da Arcádia da restante Paisagem? Contudo não é o objetivo dar aqui a resposta a essa pergunta. Trata-se apenas de um princípio operativo na interpretação da Arcádia, no reconhecimento da sua imagética, incontornável na intervenção arquitetónica na paisagem e nos casos de estudo a seleccionar.

No mundo contemporâneo, a arquitetura abarca tudo o que diz respeito à definição do ambiente físico que o Homem habita, entendendo-se o conceito de “habitar”, num âmbito mais vasto, como a vivência do espaço. O habitar é entendido muito para além da noção primitiva de abrigo e ocorre em espaços com carácter distintivo; em lugares existencialmente identificativos. A identidade do Homem depende diretamente da sua pertença a um Sítio e este é, por sua vez, a manifestação concreta do habitar do Homem.

A vivência do espaço, habitar esse meio, torna-se o veículo primordial de perceção, dela advém o seu significado e desse inter-relacionamento nasce o carácter da paisagem como ideia acrescentada à natureza. Como ideia que é, e enquanto tal, é vaga e imprecisa.



Figs. 5, 6, 7 – *Grizzly Giant*, 1865, Carleton Watkins, *Viajante sobre Mar de Névoa*, 1818 e *Paisagem de Montanha*, 1822, David Friedrich.

Constrói-se a partir dos sentidos e dos sentimentos provocados, numa elaboração mental de imagens múltiplas de um espaço complexo de relações entre o homem e a paisagem, espaço esse também já culturalmente denso por muitos registos acerca e a natureza.<sup>58</sup>

Parte significativa da multiplicidade de sentidos da paisagem decorre da visão sentimentalizada pelos estados afetivos interiores e as correspondentes tonalidades anímicas projetadas no exterior. “Um estado de alma é uma paisagem”, diria Fernando Pessoa (1888-1935) no *Livro do Desassossego*<sup>59</sup>.

Desta relação Paisagem/Homem, fala-nos o paisagista Michel Corajoud (1937), referindo-se à paisagem como o “lugar onde o céu e a terra se encontram”.<sup>60</sup> É, consequentemente, uma forma de conhecimento a relação entre o homem e o lugar cuja construção nos é dada pela profundidade/penetrabilidade. Esta dimensão oferece, à percepção, a sobreposição das partes essenciais que compõem o espaço e sustenta o mistério entre o observador e o objeto observado.

Para Corajoud a paisagem não é uma mistura indiscernível de natureza e cultura, mas um espaço natural definido pelo encontro entre céu e terra; distintos mas ligados pela linha do horizonte. Uma acentuada naturalidade funda esta leitura, ao sublinhar a penetrabilidade a par da densidade e abertura, do ser arcaico da paisagem. Permanente, é



Figs. 8, 9 – *Gelyna*, 1826-29, *L'Allegro*, 1845, Thomas Cole.

<sup>58</sup> MENDONÇA, Nuno José de Noronha - **Para uma Poética da Paisagem**. Évora: [s.n.], 1989. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora. Vol. I, p. 305.

<sup>59</sup> PESSOA, Fernando - **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol.I. Jacinto do Prado Coelho (Pref.) Lisboa: Ática, 1982, p. 36.

<sup>60</sup> CORAJOUD, Michel - **Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent**. In: COLLOQUE DE LYON, Lyon. Mort du Paysage? Philosophie et Esthétique du Paysage, Seyssel: Actes du Colloque de Lyon, Edition du Champ Vallon, 1982, p. 54.

também dinâmica, móvel, complexa e interpenetrante<sup>61</sup>. De acordo com este autor, o verdadeiro elemento de ligação com a paisagem não seria primeiramente nem a ação nem a percepção, mas a integração permitida pelo corpo.

Por outro lado, a lógica da anterioridade da paisagem-natureza em relação ao homem faz dela um espaço vivo tão antigo que a ciência não lhe descobriu com rigor nenhum início, pois que este começa não apenas com a formação do planeta, mas com a do próprio Cosmos. Apenas temos acesso à segunda luz, fóssil apesar de tudo, àquela que resta do “big bang”, após o primeiro milhão de anos de trevas, desde a origem do Universo<sup>62</sup>.

Esta primordialidade da paisagem - aquilo que tudo já era há milhares de anos, quando o homem chegou - refere-nos a total autonomia do espaço natural em relação a ele.

Culturalmente tendemos a relacionar tudo à existência humana (talvez para que não nos percamos na imensidão do tempo que não conhecemos) de modo a que a nossa concepção do mundo tenha uma escala mais humana. No entanto esse hábito de visão restringe a ideia e humaniza em excesso as coisas, neste caso a paisagem<sup>63</sup>. Daqui surge a ideia de concepção da paisagem resultante de uma visão profundamente humanizada no meio natural, da qual representam exemplos opostos a formulação do Microcosmos e do Espaço Global Contínuo.

A proposta para o Jardim Botânico, em Palermo, de Léon Dufourny (1754-1818) constitui um exemplo da ideia do Microcosmos na representação da paisagem. Dos vários espaços que compunham o Orto Botânico construídos em 1795, Dufourny colocou em destaque uma pirâmide formada por um percurso em espiral (que nunca foi construída) que constituía a tentativa de representar a paisagem na sua totalidade; o “Jardim do Mundo” [Fig. 10].

Dufourny não olha a natureza como objeto de contemplação, como universo de inspiração para os seus temas decorativos, mas sim como uma esfera governada por leis científicas, compreensíveis unicamente através das ciências (neste caso da botânica). A linguagem usada recorre a um repertório de referências formais provenientes da natureza, tal como esta é interpretada e classifica nos tratados científicos da época e não extraídas diretamente da paisagem.

---

<sup>61</sup> SERRÃO, Adriana (Coord.) - *Op. cit.*, p. 22.

<sup>62</sup> REEVES, Hubert - *Um Pouco mais de Azul. A Evolução Cósmica*. Lisboa: Gradiva, 1992, p.36.

<sup>63</sup> MENDONÇA, Nuno José de Noronha - *Op. cit.*, p.14.

Apercebendo-se da perda do território específico, sobre a concepção da natureza, próprio das operações artísticas, Dufourny contrapõem uma aproximação por sínteses capaz de representar a natureza na sua totalidade através de uma linguagem que se exprime com a metáfora e a alegoria.

No contexto de uma visão oposta, os desenhos das paisagens projetadas por Le Corbusier (1887-1965) revelam uma conceptualização de espaço global contínuo. Na medida em que o universo não-natural da precisão tecnológica tende a subjugar integralmente a natureza num processo contínuo e coenvolvente de transformação, Le Corbusier afirma a totalidade da estrutura antropogeográfica. Entre 1929 e 1931, com os planos de Montevideu, para Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e com a experiência final do *Plano Obus* para Argel [Fig. 11], Corbusier, contrariamente às realizações de Ernest May (1886-1970) ou Gropius (1883-1969), quebra a sequência arquitetura/bairro/cidade. Deste modo a estrutura urbana, enquanto unidade física e funcional, é depositária de uma nova escala de valores e a dimensão, na qual à que buscar o significado das suas comunicações, é a da própria paisagem, como espaço de intervenção radicalizado e total.<sup>64</sup>

Em matéria de percepção e compreensão do ambiente, apesar das, aparentemente, radicais alterações no pensamento da última metade do nosso século, a questão chave é que grande parte das nossas ideias são herdadas de um corpo de pensamento que data de há três mil anos atrás e que se tem mantido vivo, em formas modificadas, pois ainda serve um propósito útil. Tais são as ideias que estão na génese dos conceitos de paisagem como a Criação, a Tradição Judaico-Cristã, a Dominação sobre a Natureza, a Natureza-Máquina, a Teologia ou o Empirismo.

Uma das contribuições mais brilhantes da Época das Luzes foi a “formulação” da Estética. Esta concepção surge, no séc. XVIII, nas três principais “nações filosóficas”; em Inglaterra, com Shaftesbury, Addison, Hogarth, Burke, etc.; em França, com Du Bos, Batteux, Diderot, etc.; e na Alemanha, com Baumgarten, Lessing, Kant, Schiller, etc. Cita-se todos estes nomes, sem o devido enquadramento temporal, uma vez que se optou não aplicar a sua obra diretamente ao tema desta tese. Expressam, porém, a quantidade de obras que se concentraram no desenvolvimento de uma doutrina estética, que dominou o pensamento desse século e permaneceu ativa durante as épocas seguintes.

A ideia estética do espaço natural abarca tanto os jardins como a paisagem, com conceitos renovados como o de Montanha e do Mar. No entanto nunca ensaia

---

<sup>64</sup> TAFURI, Manfredo - **Projeto e Utopia**. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 87.

verdadeiramente a articulação das mutações do conceito com as metamorfoses da visão, manifestadas, por exemplo, na teoria do sublime de Burke ou de Kant. Aqui torna-se dificilmente compreensível esta articulação fora da sua referência específica. É neste campo - na extensão do olhar para o “alto” e para o “amplo” - que a estética se vai manifestar dentro de novas áreas teóricas desconhecidas das centúrias precedentes.

O conceito de paisagem, do séc. XVIII, conquistou não apenas uma consciência cosmética, mas mais cosmológica<sup>65</sup>. De facto a dualidade País/Paisagem torna-se uma chave constante e subjacente em toda a conceptualização dos espaços pictóricos, escultóricos, literários, etc.. Esta condição, decorrente diretamente do termo, encontra, como já foi exposto atrás, uma correspondência na maioria das línguas ocidentais. Desta dualidade do léxico dos termos País e Paisagem torna-se decorrente um sentido de apropriação do espaço natural, surgindo a necessidade da deteção nas suas formas, de símbolos de identificação.

O Romantismo atribui ao termo Paisagem um significado de supernatureza, um valor cognitivo de plenitude e infinito que a define como uma forma particularizada de idealismo; a interpretação romântica da paisagem toma-se uma busca de fim nunca alcançável.

Durante o séc. XVIII desenvolveram-se os mais duradouros conceitos sobre a paisagem, tais como o de Sublime, entendendo-se como o oposto de Belo, introduzido pelo reverendo William Gilpin (1724-1804) e ilustrado por Edmund Burke<sup>66</sup>. Para Burke o belo, num cenário natural, era suave, redondo, místico, com relvados verdejantes e pores-de-Sol dourados ou céus prateados, induzindo sentimentos de paz e bem-estar. O sublime era acidentado, terrível, com penhascos e ou avalanches prestes a precipitarem-se em cima do observador.

Pitoresco<sup>67</sup> foi o conceito compromisso que William Gilpin “encontrou” na paisagem. Um cenário natural menos ocasional, não muito suave nem muito escarpado

---

<sup>65</sup> ROGER, Alain - **Composer Le Paysage, constructions et crises de l'espace (1789 - 1992)**, Paris: Editions Champ Vallon, 1989, p. 67.

<sup>66</sup> BURKE, Edmund - **A Philosophical Enquiry into Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful**, 1 [S.I.]: [s.n.], 1757.

<sup>67</sup> Para Rosalind Krauss, o pitoresco parte da experiência da realidade e não do reconhecimento de pinturas de paisagem, já que apenas refere o que, sendo parte da realidade, seria ideal para transformar numa pintura de paisagem. De facto, a parte fundamental desta definição é aquela que exalta a particularidade do “pitoresco” como singular porque é esta singularidade que diferencia a “paisagem real” da “pintura de paisagem”. Para sublinhar esta ideia Krauss assenta a sua tese sobre as opiniões de William Gilpin para quem a pintura de paisagem, sendo um género, não teria nada de singular ao contrário da realidade da natureza. Assim, Krauss considera que para Gilpin a realidade natural que propicia o pitoresco, não tem nada de estático, de permanente ou de genérico, mas que se trata de uma relação entre o sujeito observador e o momento em que este observa a “paisagem”: KRAUSS, Rosalind - **"The originality of the avant-**

não muito aborrecido nem demasiado excitante, com uma grande variedade de texturas e incluindo alguns edifícios, preferencialmente em ruínas, tudo induzindo o desejo de visitar (ou, transpondo para a atualidade, o desejo de fotografar).

A imagem da ruína, enquanto manifestação enigmática de construção do passado, remete para épocas fora da nossa experiência, para uma Idade de Ouro, há muito abandonada, perdida nas origens. Se a ruína, na representação pitoresca, é uma alegoria à origem, ela atua como referência identitária<sup>68</sup>.

Nunca as ideias ligadas ao Espaço Natural e ao Espaço Artificial estiveram tão intimamente relacionadas como durante o Romantismo, com as intervenções na paisagem transformando-o, de espaço natural, para pitoresco. Nestas intervenções a presença da dicotomia natural/artificial era uma constante, sendo até afirmada pelo modo de representação da proposta, uma vez que esta correspondia, frequentemente, a um desenho da paisagem “natural” pré-existente, seguido de um outro mostrando a transformação de acordo com o “estilo moderno”. Humphry Repton (1752-1818) confiou a este modo de aproximação pictórica a representação da quase totalidade das suas intervenções, enquanto Payne Knight (1750-1824) retrata, em termos de síntese e de crítica, esta forma de intervenção corretiva na paisagem, através de dois desenhos do “antes e depois”.

Etimologicamente, o termo “pitoresco” indica a qualidade daquilo que pode ser objeto pictórico. O seu uso dado por Gilpin, ao associar-se à ideia expressa por Burke, segundo a qual o belo está associado ao *polimento*, remete para a definição do pitoresco como o que apresenta superfícies irregulares ou contornos ásperos. Já Uvedale Price (1747-1829), na sua obra *An Essay on Picturesque, as compared with the Sublime and Beautiful* (1794), caracteriza o pitoresco mediante noções de variedade, complexidade e irregularidade, definindo claramente a fronteira entre o “pitoresco” e o “sublime”, sendo essenciais a este último a grandeza e o carácter terrível que, por sua vez, faltam ao primeiro<sup>69</sup>.

Payne Knigh elabora posteriormente uma crítica<sup>70</sup> às posições de Price repondo o significado originário do termo “pitoresco”, passando a significar uma categoria que,

---

garde". **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge, Massachussets: MIT, 1996, pp. 163.

<sup>68</sup> QUINTAS, Alexandra Ai - **A percepção estética da ruína: a presença da ausência**. In: ACCIAIUOLI, Margarida (Coord.) *Arte & Melancolia*. Lisboa: Instituto da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2011, p. 274.

<sup>69</sup> CARCHIA, Gianni ; D'ANGELO, Paolo (Dir.) – **Dicionário de Estética**. José Jacinto Correia Serra (Trad.). Lisboa: Edições 70, 2009, pp. 278-280.

<sup>70</sup> KNIGHT, R., Payne – *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. 1808; citado por CARCHIA, Gianni ; D'ANGELO, Paolo (Dir.) – *Op. cit.*, p. 280.

tendencialmente, se pode alargar à beleza visível em geral. De acordo com a interpretação de P. Knighth deixa de existir objetos pitorescos e diferentes modos de os representar pictoricamente, o que promoverá a gradual eliminação da noção de “pitoresco” da cena teórica. Esta noção, atualmente sobrevive essencialmente na linguagem comum, no contexto de espetáculos naturais cuja atração é constituída por uma desordem expressiva, ou, então, por cenas ricas de colorido local: genericamente, pelo que é dotado de uma particular expressividade.

Estas ideias provenientes da segunda metade do séc. XVIII motivaram, em grande parte, as iniciativas, para a salvaguarda dos espaços construídos e naturais, provindo, igualmente daqui o termo Património<sup>71</sup> com o significado que lhe é atribuído atualmente. Usamos o vocabulário de Burke e Gilpin quando nos propomos designar espaços naturais de grande valor formal. Textos descritivos de paisagens e guias turísticos ainda descrevem os espaços naturais numa linguagem firmemente enraizada no romantismo de há dois séculos atrás.

Atualmente, na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, em si, os artistas buscaram novos lugares, promovendo, por isso, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria, puro e descontaminado, foi substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real.

Quando a Arte deixou o museu em busca de um público maior, tornou, de forma mais incisiva, a presença da arte e do artista. De acordo com Giulio Carlo Argan (1909-99), no âmbito do urbanismo<sup>72</sup>, o trabalho *in situ* do artista contemporâneo implica que analise meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usufruidor e a complexidade do contexto) e as experiências visuais que se inscrevem. Logo, o artista ampliou os seus meios e passou, também, a construir incorporando novas fontes de referência como a ciência, a biologia, a construção, a iluminação, a decoração, o som, a moda, o cinema, os computadores, etc. A transição das instalações efémeras para as construções permanentes estabelece aproximação com a arquitetura, principalmente no que se refere ao modo de

<sup>71</sup> O conceito atual de “património” corresponde a herança, legado ou propriedade. Palavra originária do latim, *patrimonium* significava bens de família e, ainda, pais, país ou pátria. No âmbito do património histórico/cultural há muito que as preocupações de preservação deixaram de se limitar a obras isoladas e tangíveis tais como quadros, esculturas ou edifícios, para abranger manifestações culturais mesmo intangíveis. É interessante notar que, enquanto nas suas formulações, Burke e Gilpin não manifestaram qualquer obstáculo na abordagem avaliativa tendo por base caracteres imateriais, a atual abordagem classificativa patrimonial encara dificuldades em estabelecer critérios valorativos em bens de diferentes materialidades, devido ao constrangimento em assumir que, no fim de contas, as razões são próximas das enunciadas no séc. XVIII: em ambas o principal valor do objeto é o de fazer emergir no homem a sua identidade; o principal valor de um monumento é o de ser memória da essência da Humanidade. DÉJEANT-PONS, Maguelonne – **The European Landscape Convention**. *Landscape Research*. Vol. 32, nº 4 (Outubro, 2006), pp. 363-384.

<sup>72</sup> ARGAN, G. C - **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 224.



conceber o espaço e à sua psicologia de uso. Os limites entre a Arte e a Arquitetura tornam-se difusos na medida que, tanto uma quanto a outra inspira-se na experiência física do sujeito, determinada pela natureza do Sítio.

Em resumo, a ideia de Paisagem não é, ao contrário do normalmente adquirido, uma ideia comum a todos os tempos ou sequer a todas as geografias, isto é, não é comum a todas as culturas. A cultura europeia moderna, só a assumiu nos inícios do séc. XV. A Paisagem é, então, e para o que aqui nos interessa, uma construção cultural, inscrita em realidades temporal e geograficamente específicas, “materialidade, feita de múltiplas materialidades, que sobre uma estrutura genesíaca definida por componentes morfológicas se constrói, (...) é o fenossistema, em perpétuo movimento e em constante transformação, resultante de um conjunto de relações e de contaminações que se gera entre as distintas corporeidades que a constituem”<sup>73</sup>. Apesar de, depois de seis séculos de existência, a ideia de Paisagem continuar, em grande medida, prisioneira da sua mediatização sobretudo pictórica, a Paisagem não é, apenas, cenário, mas também não é, apenas, suporte: é “vínculo relacional entre topos e locus”<sup>74</sup>, é a oportunidade - espacial e temporal, estética e ecológica - de habitar.



Figs. 10, 11 –*Jardim do Mundo*, Palermo, 1790-95, Léon Dufourny. *Plano Obus*, Argel, 1930-33, Le Corbusier.

<sup>73</sup> CARAPINHA, Aurora - **Paisagem - Vínculo Relacional**. In: AFONSO, João (Ed.). *IAPXX - Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos CDN, 2006, p.65.

<sup>74</sup> *Ibib.*

### 1.3. A Arcádia e a Noção de Sítio

#### 1.3.1. A Arcádia

As paisagens utópicas são cultura ainda antes de ser natureza. São construções/constructos<sup>75</sup> da imaginação projetada na floresta, água e rocha. Referentes reais que sustentam metáforas, mitos e visões que são parte integrante de um território mais amplo e transversal: a Paisagem.

Arcádia é uma região pobre e seca da Grécia, no Peloponeso; região mítica celebrada na poesia pastoral do Mundo Antigo. O nome deste local provém da personagem mitológica Arcas, filho ilegítimo de Zeus e da ninfa Calisto, a qual, Hera – consorte oficial de Zeus – transformou num urso por ciúmes. Arcas tentou caçar esse urso e Zeus interveio, transformando ambos - mãe e filho – nas constelações, chamadas, Ursa Maior e Ursa Menor.

Na arte e literatura este lugar do imaginário de pureza e ambiente idílico, encontrava-se habitado por uma população, historicamente isolada do resto do mundo, que vivia de acordo com uma proverbial simplicidade, na invariável condição de pastores.

Na sua génese remota, a Arcádia deveria parecer representar uma genealogia bastante diferente da utopia. Porém, o seu carácter idealizado foi sendo construído de forma dinâmica ao longo do desenvolvimento do próprio conceito da Paisagem.

O poeta romano, Ovídio (43 a.C. - 18 d.C), descrevia os arcadianos como “selvagens primitivos”, uma espécie de bestas que ignoravam a arte, enquanto Políbio (203-120 a.C.), o mais famoso filho da Arcádia, relatou-a como “pobre, nua, pedregosa, fria, desprovida de todas as amenidades da vida e podendo dificilmente sustentar umas tantas e magras cabras”<sup>76</sup>. Por aqui se vê a discrepância entre a visão idealizada de Virgílio (70-19 a.C.) e a verdadeira Arcádia, rude e severa, descrita por Ovídio e Políbio, mais próxima da tragédia do que do idílio. Na verdade o que Virgílio fez foi criar um

<sup>75</sup> Utiliza-se aqui o termo “Constructo” no sentido dado por George Kelly (“personal construct” no texto original), pela formulação central de que as pessoas são sempre capazes de se reinventar a si mesmas: KELLY, G.A. - **The Psychology of Personal Construct**. New York: Norton, 1955.

<sup>76</sup> ALVES, Manuel Valente - **Et in Arcadia ego**, Revista Colóquio Artes, Lisboa, nº 108, (Janeiro/Março, 1996), pp. 17-22.

conceito, uma utopia, que lhe permitisse pensar o mundo, baseado nas suas contradições. Esta reinvenção transformaria a Arcádia numa representação simbólica da paisagem utópica, usada, originalmente através dos seus poemas pastorais *Éclogas* (42-37 a.C.).

Não obstante esta suavização, existiu sempre duas espécies de Arcádia: áspera e lisa, escura e iluminada, lugar de laser bucólico e lugar de primitivo pânico. Mesmo conhecendo esta ambivalência é difícil suspeitar que as lânguidas ninfas e pastores que povoam as paisagens pastorais da renascença têm origem nos arcadianos ancestrais, com existência assente na bestialidade. Nesta tradição oral e de mitos, reunidos por Pausanias, a brutalidade dos arcadianos era explicada pela sua grande antiguidade. Como Philippe Borgeaud (1946) lembrou no seu estudo, acerca do culto de Pan, estes habitantes eram considerados *autochthons*, homens originais que brotavam, eles próprios, da terra, pré-selénios ou mais antigos que a Lua.<sup>77</sup> “Assim, de uma forma algo inesperada, o mito grego das origens da Arcádia antecipou a teoria da evolução na sua assunção da continuidade entre animais e homem”<sup>78</sup>.

Na Arcádia de Virgílio, porém, existem animais que se comportam como cidadãos de uma economia perfeita e permite descortinar elementos da paisagem do humanismo renascentista; uma atmosfera diligente, plácida, com gado bem nutrido, orquestrado e vigiado, do topo da colina, pelos pais da cidade-estado<sup>79</sup>.

Herdeiro de uma tradição bucólica alicerçada em Teócrito (300 a.C. -275 a.C.), Virgílio reatualizou o código literário recebido e conferiu alguns dos traços genéricos mais paradigmáticos à lírica pastoral<sup>80</sup>.

Para os poetas Teócrito, Mosco ou Bión<sup>81</sup>, que lhe serviram de modelo, a paisagem era “o resto”, discreto pano de fundo de que se destacavam os vultos grandiosos dos heróis homéricos, Arcádia utópica, refúgio literário de almas sensíveis, espaço idealizado adequado ao canto, mais uma entidade literária do que um espaço físico, mas ainda aí cenário, complemento circunstancial, o lugar onde qualquer coisa se passa.

<sup>77</sup> BORGEAUD, Philippe - **The Cult of Pan in Ancient Greece**. Chicago: [s.n.], 1988. pp. 9-10.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 10. “In an unexpected way, then, the Greek myth of Arcadian origins anticipated the theory of evolution in its assumption of continuities between animals and men.”

<sup>79</sup> SCHAMA, Simon - **Landscape & Memory**. London: Fontana Press, 1998, pp. 526-534.

<sup>80</sup> CASTRO, Inês de Ornellas e. - **Um repasto na Arcádia: as Bucólicas de Virgílio**. In Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, VII, Évora. *Espaços e Paisagens - Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas* Vol. 1. Línguas e Literaturas. Grécia e Roma, Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos – APEC e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009, p. 147.

<sup>81</sup> Moscos de Siracusa (150 a.C) e Bión de Esmirna (~130 a.C.) cultivaram o mesmo género mas sem a notoriedade do poeta alexandrino do século III a. C – Teócrito – o qual foi o poeta grego de maior destaque durante o período helenístico, sobretudo através dos seus idílios pastorais.

Já a paisagem virgiliana não é apenas o lugar onde decorrem os acontecimentos, mas assume uma relação sistemática não só com a psicologia das personagens, mas com a própria ação, remetendo para ela<sup>82</sup>. Se, o poeta romano, mantém os pastores, o canto, o amor e a natureza como elementos fundamentais, a verdade é que estes deixam os campos da Sicília para integrarem uma Arcádia imaginada: a paisagem torna-se um recurso estilístico.

Fuga à monotonia e limitações do real, projeção onírica ou simples fruição lúdica, a poetização do espaço encontra em Virgílio uma expressão mítica capaz de envolver e recriar o leitor num horizonte de expectativas que oscila entre a satisfação edénica do *locus amoenus* e a desilusão frustrante do *locus horrendus*.

“Sem que ninguém a cultive primeiro  
Suas pequenas dádivas te oferece,  
As heras errantes a cada passo  
Com o fragrante nardo e a colocásia  
Com o risonho acanto misturada.  
Para o seu curral voltarão as cabras  
De leite cheias: jamais as manadas  
Temerão dos leões a cruel fúria.  
Em torno do teu berço, lindas flores  
Nascerão: a serpente venenosa  
Morrerá do veneno a falaz planta  
Morrerá também (...)”<sup>83</sup>

Em íntima associação com a paisagem mítica, a paisagem utópica domina a *IV Écloga*, cujo extrato se transcreve acima; espaço lírico e amoroso, mas também espaço elegíaco e lacrimoso, espaço satírico e infeliz, no eixo pendular entre a euforia e a disforia<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> CERQUEIRA, Luís M. G. - **Virgílio e a Invenção da Paisagem Simbólica**. In Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, VII, Évora. *Espaços e Paisagens - Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas* Vol. 1. Línguas e Literaturas. Grécia e Roma. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos – APEC e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009, p. 139.

<sup>83</sup> Trecho da Écloga IV: VIRGÍLIO - **Nova Tradução das Éclogas**. Porto: Typ. De Viúva Alvarez Ribeiro & Filhos, 1825. pp. 54-55. [Acedido a 29 de Maio de 2012]. Disponível na internet: <http://archive.org/details/novatraducodase00virggoog>

<sup>84</sup> MONIZ, António - **A poetização do espaço nas Bucólicas de Virgílio; simbologia da vida humana, entre a euforia e a disforia**. In Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, VII, Évora. *Espaços e Paisagens - Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas* Vol. 1. Línguas e Literaturas. Grécia e Roma. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos – APEC e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009, pp. 155-168.

Dos idílios de Teócrito e Virgílio, à écloga Simbolista de Mallarmé<sup>85</sup> (1842-98), a ambiência pastoril da Arcádia foi-se alterando, até à eliminação, quase por completo, dos diálogos de pastores. Contudo o anseio humano, neles expressos, mantem-se o mesmo, correspondendo invariavelmente a uma evasão.

Será, aliás, interessante notar que a própria percepção de uma paisagem é uma invenção dos cidadãos, como fuga aos compromissos da artificialidade urbana. Supõe um distanciamento da cultura e, simultaneamente, um mergulhar nesta, o que o filósofo Alain Roger designa de “uma espécie de recultura”<sup>86</sup>

Foi, provavelmente, a partir de um quadro de Giovanni Guercino<sup>87</sup> (1591-1666), de 1618, representando dois pastores que contemplam a descoberta de um túmulo, encimado por uma caveira, com a inscrição “*Et in Arcadia ego*” [Fig. 12], que Nicolas Poussin compôs as suas duas pinturas sobre a Arcádia<sup>88</sup>. Em ambas, três pastores e uma pastora descobrem um sarcófago na Arcádia, onde, à semelhança do túmulo do quadro de Guercino, se pode ler a mesma inscrição. Na primeira versão a estrutura do quadro apoia-se em quatro diagonais - a linha do horizonte, a das árvores, a do túmulo e a do grupo de pastores -, que se intersectam num elemento central - o pastor que aponta a epígrafe [Fig. 13]. É nesta estrutura de ação dividida em quatro tempos<sup>89</sup> que Poussin enquadra o processo narrativo e simbólico característico do quadro.

A frase do túmulo - *Et in Arcadia ego* - descoberto pelos pastores de Poussin, teve uma interpretação desde sempre aceite: “Eu vivi, também, na Arcádia”. As palavras são, assim, tal como em muitas inscrições tumulares, colocadas na boca da personagem morta.

---

<sup>85</sup> Stéphane Mallarmé escreveu o poema *L'Après-midi d'un faune* de 1865 a 1876 (ano de sua publicação) identificando-o com “Écloga” onde recupera para a modernidade (em pleno contexto estético que conhece o auge do movimento simbolista) motivos mitológicos herdados da Antiguidade greco-latina. MALLARMÉ, Stéphane - *L'Après-midi d'un faune*. Paris: La Revue Indépendant, 1882. [Acedido a 1 de Junho de 2012]. Disponível na internet: <http://archive.org/details/laprsmididunfau00mallgoog>

<sup>86</sup> ROGER, Alain - **A dupla artialização**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 164.

<sup>87</sup> Giovanni Francesco Barbieri “Guercino” - *Et in Arcadia ego*, 1618, óleo s/ tela, 82cm x 91cm, Roma, Galleria Borghese.

<sup>88</sup> Nicolas Poussin - *Pastores da Arcádia* (primeiro quadro), 1628-29, óleo s/ tela, 101cm x 82cm, Derbyshire, Chatsworth House. *Pastores da Arcádia* (segundo quadro), 1638-40, óleo s/ tela, 85cm x 121cm, Paris, Louvre.

<sup>89</sup> O pastor que se debruça sobre a inscrição, procurando decifrá-la, é o pico da ação - a maturidade - a partir da qual se inicia o declínio; o declínio é representado pelo pastor que se queda, melancólico, à direita do quadro, vertendo a água contida num vaso; a jovem, que se insinua à esquerda, representa a sensualidade e o amor, o mais primitivo (e iniciático) contacto do ser humano com a ideia da vida (e da morte); à direita da jovem, o pastor, surpreendido com a descoberta, estabelece a ligação entre o primeiro e o terceiro tempo; a caveira sobre o túmulo simboliza, obviamente, a morte.

O que parece ser um epitáfio desejoso de um idílio pastoral disfrutado e, depois, perdido, um vislumbre melancólico de uma vida ideal.

Erwin Panofsky (1892-1968) manifesta, porém, fortes dúvidas, no seu artigo<sup>90</sup>, acerca desta inscrição estar relacionada com o pastor (ou pastores), que, tendo vivido nesse lugar ideal, foi aí sepultado. Panofsky constrói sua discussão sobre o *motto* arcadiano em torno de uma espécie de um puzzle filológico: a quem ou a quem aquele anônimo *ego* da fórmula literária se refere? Na pintura de Guercino, parece ser a figura alegórica da Morte, simbolizada pelo crânio pousado sobre o seu monumento e assolado por uma mosca e rato, símbolos populares de decadência e do tempo que tudo devora. A mesma atribuição é válida para a primeira pintura de Poussin de 1628-29, onde um crânio simbólico empoleirado na borda superior de um sarcófago, desta vez, de menor dimensão, já não é tanto o rosto da mortalidade.

Para Panofsky o significado ligado, realmente, à inscrição no túmulo seria: *Et in Arcadia* (mesmo na Arcádia) *ego [sum]* (eu estou presente) e, deste modo, é a Morte que fala. No fim de contas trata-se de um adágio, na sua origem, pertencente a uma longa tradição no gênero de representações da *Vanitas*.

Contudo, na segunda versão de Poussin - a que viria a tornar-se canônica – [Fig. 14], a caveira falante da Morte no topo do seu pedestal de alvenaria deteriorada desaparece como se na própria tumba. Parece entregar o seu discurso à pessoa falecida enterrado nele, a voz personificada de advertência “Não obstante na Arcádia, eu (Morte), estou presente”, é feita pelo defunto arcadiano comunicando do além-túmulo “Eu vivi, também, na Arcádia”. O que tinha sido uma ameaça tornou-se uma lembrança.<sup>91</sup> Por conseguinte, a interpretação de Poussin assenta numa tradução incorreta. Mesmo assim este “erro” acaba por definir uma forma simbólica no pensamento europeu do séc. XVII em diante, onde um assumido sentimento elegíaco, no qual a meditação melancólica acerca dum passado perfeito, afigurava-se preferível às admoestações macabras.

A nova leitura de Poussin – silenciando literalmente a Morte – constitui uma reconfiguração consensual da inscrição que supera o significado do sentido original, mas não lhe retira a profundidade, uma vez que a ameaça permanece iminente. Apenas lhe acrescenta novas camadas que conferem uma maior materialidade ao Sítio.

A vivência da paisagem utópica, perante o seu sublime dinâmico, representa o assumir do carácter limitado, a precariedade da vida (nossa e da paisagem), mas também

<sup>90</sup> PANOFSKY, Erwin – *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac tradition*. *Meaning in the Visual Arts*. New York (1955), pp. 295-320.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 317.

uma sua intensidade que toma consciência de si, no momento em que se descobre mortal. Através da experiência do sítio ideal de referente arcadiano constata-se que podemos pensar a nossa morte, mesmo temendo-a e, ao pensá-la, dominamo-la; sentimo-nos superiores. Esta singularização tempo-espacial do ser, para Rosário Assunto, “é mais do que a morte, porque é mais do que a própria vida”<sup>92</sup>.

Em suma, prevaleceu a paisagem ideal, habitada por uma população de pastores que vive em comunhão com a natureza, não se permitindo ser corrompida pela civilização, mas que não se encontra completamente livre do destino que a espera no mundo material. Neste sentido possui quase as mesmas conotações do conceito de utopia, inevitavelmente ligado à Idade de Ouro, entendida, não apenas como o mais antigo do espectro grego, mas como o início da Humanidade; Estado ideal, quando o género humano seria puro e bom.

A inquietante ideia de que esta condição idílica se encontra ameaçada por um acontecimento devastador, confronta o sujeito com a sua mortalidade e estabelece uma ponte para a narrativa judaico-cristã do Éden na expectativa da expulsão.

### 1.3.2. O Sítio

As classificações de Património Arquitectónico, hoje aceite, incluem – para além dos “Monumentos” e dos “Conjuntos Históricos” - uma unidade bastante importante: o “Sítio”<sup>93</sup>. O valor patrimonial de um Sítio é, não só dependente da qualidade do edificado por si próprio, mas também do relacionamento entre a paisagem não construída e a paisagem construída; os dois elementos convergem para um todo estruturado, interdependente e uno.

---

<sup>92</sup> ASSUNTO, Rosário – **A paisagem e a estética**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 364. (Publicado originalmente: **Il paesaggio e l'estetica**. Napolos: Giannini, 2005).

<sup>93</sup> Apenas em 1985, quando da Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitectónico da Europa, se chegou a uma definição precisa deste conceito, tendo sido estendido (o reconhecimento de património cultural.) a três grupos distintos: “**Monumentos**” delimitação artificial de criação arquitectónica/artística notável isolada juntamente com a moldura em que está inserida; “**Conjuntos**” grupos de construções isolados ou agrupados que pela integração na paisagem apresentam um valor especial histórico, artístico ou científico; “**Sítios**” obras conjugadas do Homem e da Natureza apresentando um valor do ponto de vista arqueológico, histórico, etnográfico ou antropológico. A “Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitectónico da Europa”, aprovada em Granada no ano de 1985, foi ratificada em Portugal em 1999. Diário da República, 19 Novembro 1999, Série I, nº 270, p. 8220.

O termo “Sítio” é, neste estudo, reduzido no seu campo de abrangência, à sua componente de “Sítio Natural”. Esta restrição na aplicação da correspondência do termo destina-se a permitir um percurso pelos fenómenos dos espaços naturais, partindo do princípio que a primeira obra humana não foi o espaço construído mas a paisagem.

O significado apropriador da palavra Sítio resulta da sua eleição e consequente colocação à parte de um conjunto mais global que é a paisagem. Não se trata, contudo, de uma subdivisão assente em premissas dimensionais, uma vez que um Sítio pode corresponder a uma série de escalas e níveis de ambientes, partindo desde os continentes até ao espaço circunscrito (pelo homem) de uma simples árvore.

Apresentando óbvias preocupações na especificidade do Sítio onde se intervém, o crítico de arte Thierry de Duve (1944), na sua abordagem à história da escultura moderna, partilha algumas das ideias de Rosalind Krauss, apelidando-as de “história de insucesso”. Partindo da afirmação do artista Robert Smithson (1938-73) “todo o lugar é um não lugar”, Thierry de Duve expõe a sua leitura da atual tentativa de reconstituição da noção de sítio, constatando, simultaneamente, o seu desaparecimento.<sup>94</sup>

“A harmonia do Sítio (a ancoragem cultural ao solo, ao território e à sua identidade), do Espaço (o consenso cultural com base na grelha percetiva de referência) e de Escala (o corpo humano como medida de todas as coisas) está destinada ao insucesso”<sup>95</sup>. Para preservar esta ideia tripartida de harmonia, as intervenções estabeleceram “estratégias” de solidariedade entre dois destes parâmetros, sacrificando, porém, o terceiro.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> DUVE, Thierry de - **Ex Sítu**. In: CHARBONNEAUX, Anne-Marie; HILLAIRE ; Norbert (Dir.), Œuvre et Lieu – Essais et Documents. Paris: Flammarion, 2002, pp. 80-89.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>96</sup> Thierry de Duve identifica três estratégias na história da arte pública do séc. XX: - O sacrifício do Sítio, mantendo o Espaço e a Escala (fiel ao princípio sagrado da arquitetura pós-Vitrúvio, a Carta de Atenas reafirma que todas as dimensões e medidas no urbanismo deverão ser baseadas na escala humana – centrada no *Modulo* imaginado por Le Corbusier – dando coerência ideológica ao Estilo Internacional que tenta ligar fortemente o Espaço e a Escala em detrimento ao Sítio);

- O sacrifício do Espaço, mantendo o Sítio e a Escala. Nem a escultura *Balzac* (1893/97) nem *Les Bourgeois de Calais* (1889) de Rodin foram instalados no local previsto, existem contudo várias coleções escultóricas da sua autoria expostas nos vários museus Rodin. Através desta relação de deslocação subsiste uma certa unidade do Sítio e da Escala, assumindo não se tratar do local específico, mas uma dialética entre os dois sítios ambos culturalmente legitimizados);

- O sacrifício da Escala, mantendo o Espaço e o Sítio (Constantin Brancusi é bem conhecido pelos seus temas recorrentes, refazendo as esculturas usando, por vezes materiais e proporções diferentes, mas recorrendo sistematicamente a diferentes escalas. Quando as obras saíam do ateliê adaptavam-se ao Sítio, sempre elásticas, referenciadas, não à escala humana, mas ao espaço local. Deste modo a *Coluna sem Fim* (1925/30) alcança cerca de trinta metros de altura quando instalada no Parque de Tîrgu Jiu, mas existe em versões de interior, construídas à medida dos respetivos pés-direitos; A escala foi sacrificada, o local é determinante e o próprio espaço está identificado ao meio).



Deteta-se, porém, na tese da extinção do Sítio e da dissociação do *Locus* do Espaço/Escala de Thierry de Duve, uma visão aporética que reflete a prática da concepção/intervenção artística, mas não opera na sua produção. Para este teórico da arte contemporânea, a presente sociedade laica não possui mais o poder de sacralizar os Sítios onde a população se reúne.

“Já não somos uma sociedade artesanal, longe desta, tão longínqua que prevemos a sociedade pós-industrial. Os artefactos que nos servem de referência são indiferentes ao «sítio» da sua produção e, mesmo, ao local de consumo. Apenas conta o fosso económico entre os dois, o lucro máximo é obtido quando as coisas são produzidas em Bangkok ou em Seoul e consumidas em Paris ou Nova Iorque”.<sup>97</sup>

Esta interpretação parte, contudo, de um pressuposto que se crê impreciso pois a noção do Sítio é indissociável do lugar; não desaparece, apenas transforma-se. A estratégia da modernidade no sacrifício do espaço e da escala, identificado por Thierry de Duve, é claramente detetável na vivência quotidiana dos espaços urbanos, fragmentados, com descontinuidades e onde a preservação dos cânones da escala humana é impossível. Porém, longe da retórica de Thierry de Duve, na prática da intervenção na paisagem o sacrifício do Sítio nunca foi, verdadeiramente, uma opção.

Assinala-se um ponto comum nos vários pensamentos abordadas que se concretiza pela produção da obra ser determinada pelo espírito do lugar. Podemos, deste modo, falar numa quase personalidade, atribuível ao Sítio, à imagem do homem, que o particulariza num ser específico e inconfundível, em suma; um *Genius Loci*.

O *Genius Loci* – o espírito do lugar – é uma concepção romana proveniente da antiga crença que cada ser possui seu *genius*; o seu espírito guardião. Estes espíritos dão vida aos grupos humanos e aos locais que o ocupam acompanhando-os desde a nascença até à morte. São responsáveis pela sua identidade coletiva e determinam o seu carácter. Mesmo os deuses possuíam os seus *genius* e estavam inevitavelmente ligados a certos lugares na paisagem. Na Antiguidade, pactuar com os *genius* da localidade onde se pretendia viver era considerado de importância vital.

Este modo de perceção dos sítios tem uma dimensão estética que o torna intemporal. Hélène Colbère reafirmou o termo “espírito” referindo-se à substância imaterial das obras de arte<sup>98</sup>. Estas obras, segundo Colbère, só se convertem em objetos

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 89. “Nous n'en sommes plus à l'a société artisanale, loin de là, si loin qu'on nous prédit déjà la société postindustrielle. Les artefacts qui nous donnent la mesure sont aussi indifférents au «site» de leur production qu'à celui de leur consommation. Seul compte l'écart économique entre les deux, le profit maximal étant obtenu quand les choses sont produites à Bangkok ou à Séoul et consommées à Paris ou à New York.”

<sup>98</sup> COLBÈRE, Hélène - *Trois leçons d'Esthétique*. Paris: [s.n.], 1966.

estéticos no momento em que nos revele outras significações. A atribuição de um valor estético a um Sítio, confere-lhe uma carga intrínseca de significações que o converte em “Objeto Vivo”<sup>99</sup>.

A determinação do carácter dum lugar na concepção na paisagem é indiscutivelmente uma construção mental definida pelos seus constituintes cultural, material e formal. Esta surge na sequência a questões decorrentes da própria vivência desse espaço, tais como: como é esta terra sobre a qual caminhamos? Como é o céu que cobre este sítio? Como são as fronteiras que delimitam o sítio? E, sobretudo, qual é o significado do conjunto das sensações que nos dão a identidade do sítio? O *Genius Loci*, como dado revelador da maneira como as coisas são, fornece-nos uma base para a pesquisa dos fenómenos concretos da nossa vida quotidiana. A reflexão sobre o carácter revela-nos o modo como é possível captar o Espírito do Lugar. Aquele que os antigos reconheciam como o “oposto” com o qual o homem tem de transgredir para adquirir a possibilidade de habitar<sup>100</sup>.

O sentimento, mesmo que vago, de pertencermos a um Sítio assenta no conhecimento dos fenómenos deste espaço, através de um intenso significado cultural, que o faz ultrapassar o estatuto de Paisagem e transforma-o em Sítio.

É pois, enorme a importância da Identificação e da Orientação dentro do espaço natural, uma vez que constituem as condições primordiais para estar no mundo. A identificação está na base do sentimento humano da integração, de pertencer a um lugar. Enquanto, a orientação é a função que permite ao homem se aperceber da forma desse lugar. Destas duas condições primeiras do conhecimento do sítio fala-nos Kevin Lynch, referindo-se ao meio urbano, quando afirma que “uma imagem viável requer, em primeiro lugar, a identificação de um objeto, o que implica a sua distinção de outras coisas, o seu reconhecimento como uma entidade separável”<sup>101</sup>.

Apesar da importância significativa da orientação, é a identificação com o ambiente que dá origem ao habitar. Podemos orientarmo-nos num espaço sem termos que nos identificar com ele e identificarmo-nos com um lugar sem termos o completo conhecimento da sua estrutura. As duas vivências em simultâneo permitem-nos a reconhecimento e interpretação do carácter que fazem o Sítio habitado; assumimos,

<sup>99</sup> JORGE, Virgolino - *A Obra de Arte e o Objecto Estético, perspectivas duma reflexão*. Lisboa: [s.n.], 1980, p. 21.

<sup>100</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci - Paysage, Ambiance, Architecture*. 2ª ed. Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1981, p. 11.

<sup>101</sup> LYNCH, Kevin - *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 18.

perante ele, um certo sentido de pertença reforçada pela compreensão que temos do espaço para além deste.

Só após adquirir condições de orientação e identificação, o homem, se encontra apto a descortinar o *Genius Loci* do espaço que ocupa. A esta capacidade, que o meio possui de transmitir significados ao observador, Lynch chama de Imaginabilidade<sup>102</sup>. De todas as condições que determinam a essência de um Sítio, a Dimensão Temporal é aquela que melhor o identifica, de uma maneira singular. Logo, a noção de um Sítio pressupõe uma sujeição, do seu carácter, à ação temporal, surgindo assim como realidade mutante.

Inevitavelmente, a noção de tempo relaciona-se com o conceito de História e com as próprias ideias de passado, presente e futuro. É neste sentido que interessa estudar também a sua relação com a arquitetura.

Esta relação resulta da indivisibilidade da estrutura construída, da invariante geomorfológica da paisagem. O artificial e o natural estão interligados e a articulação das marcas, deixadas por ambas as estruturas, afirma-se como algo que permanece e que resiste às transformações.



**Figs. 12, 13, 14** – *Et in Arcadia ego*, 1618, Giovanni Guercino. *Pastores da Acádia*, 1620-29, e *Pastores da Arcádia*, 1638-40, N. Poussin.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp.19-20.

## 1.4. Os Sítios Sagrados

O conjunto escultórico de Constantin Brancusi (1876-1957) para o memorial de guerra, concebido em 1935/38, na cidade romena de Targu Jiu, teve como base um programa de carácter arquitetónico projetado ao longo de um percurso que se inicia no rio Jiu, parando na *Mesa do Silêncio* [Fig. 15], continuando ao longo da *Alameda de Assentos*, através do *Arco do Beijo* [Fig. 16], descendo a *Calea Eroilor* – Avenida dos Heróis – para atingir, na colina, a *Coluna Sem Fim* que sobe para o céu [Fig. 17].

Para Brancusi a percepção dinâmica do lugar é dada pelo percurso dos heróis a atravessar um rio para a terra dos mortos, onde os assentos de velório aguardam em silêncio o casamento celestial e renascimento da alma eterna do herói; vida nova abençoada pelo ritual de oferendas no altar sacrificial, como no funeral Ortodoxo Romeno, onde a coluna é um *áxis mundi* que sustenta a conexão entre os níveis da terra e do céu.<sup>103</sup>

De facto, também existe em Brancusi, apesar de toda a sua postura modernista, um ato primordial de criar marcas na paisagem, afirmando a sacralidade do Sítio, tal como o fizeram os povos primitivos. À semelhança destes, a intervenção na paisagem de Brancusi corresponde ao ato de fundação do espaço ou à recriação de um Cosmos. É, neste sentido, que a fundação de uma construção adquire o valor primordial do ato da criação, estabelecendo o limite entre o diferenciado e o indiferenciado, vincando o corte entre o Cosmos e o Caos; tornando-se real apenas após o ritual que repete a Criação do Mundo.

A esmagadora maioria das cosmogonias arcaicas dão particular ênfase na origem das coisas concretas e no relacionamento com as forças naturais. A percepção dum relacionamento intenso entre dois elementos fundamentais do espaço natural – o céu e a terra – determinou uma diferenciação ulterior das coisas concretas. Consequentemente, a Montanha (embora sendo pertencente à terra, eleva-se na direção do céu) situa-se mais próxima do firmamento e, deste modo, constitui um ponto de encontro e de fusão dos dois elementos primeiros. Todo e qualquer espaço sagrado, montanha, templo, cidade ou residência real<sup>104</sup>, é uma “montanha sagrada”, ou seja, ponto de encontro entre as regiões

<sup>103</sup> BOGDAN-MATEESCU, Catalina - **Brancusi Targu Jiu Monument: An Interpretation**. Bucharest: The Publishing House of the Romanian Cultural Foundation, 1995, pp. 5-9.

<sup>104</sup> Refere-se à morada do Rei-Deus onde o rei é uma entidade divina, pelo que o palácio real é, simultaneamente, lugar de culto e homenagem.

cósmicas, constituindo o ponto de passagem para outra dimensão cósmica. É o *omphalós*, o umbigo da Terra, o ponto primordial onde tudo começou e que torna possível a orientação que põe fim à homogeneidade do espaço indiferenciado.

A montanha materializa o sentido de pureza pelos seus cumes que permanecem indiferentes ao quotidiano, elevando-se acima da vulgaridade das coisas mais terrenas. São pontos na paisagem que captam o olhar, mas como marcos distantes, inabitáveis e mesmo ameaçadores. Por outro lado, a sua eterna inalteração conferiu ao elemento constituinte simbólico da montanha – a Pedra – um significado basilar no entendimento tanto dos espaços naturais como construídos.

Também a Árvore pode funcionar como elemento central, tornando-se um objeto de orientação e de identificação, na medida que é o resultado vivo da união entre o céu e a terra. Neste sentido, toda a vegetação manifesta, em geral, uma realidade viva, assumindo, frequentemente, o papel de veículo de hierofanias.

Por fim, a Água constitui outro elemento fundamental do conhecimento cosmogónico. O carácter centralizador de uma nascente é intrínseco e constitui uma regra primordial tanto da ordem natural como da ordem humana. Assim, o elemento água estrutura desde a paisagem em geral, até, mesmo, aos espaços urbanos.

Estes pontos têm um papel fundamental na paisagem, particularmente a utópica: são montanhas, rochas, floresta (vegetação) e água que caracterizam o lugar, expondo-o à leitura do seu significado e, acima de tudo, constituindo-o como Sítio sagrado. Mas deverá ser admitido que uma vez certa ideia de paisagem, um mito, uma visão, se estabelece no local específico, tem uma maneira peculiar de turvar as categorias, de fazer as metáforas mais reais que os seus referentes; de se tornar, de facto, parte do cenário.

Por seu lado, o homem afirma-se na sua produção arquitetónica, cujo carácter objetual a destaca da natureza. No exemplo da Grécia Antiga esta expressão cultural e identitária do território comporta igualmente o peso da condição de exterioridade do homem, na medida em que as relações que se estabelecem entre os templos e os símbolos divinos naturais, sejam terrestres ou celestes, constituem um sistema definido entre as moradas dos deuses, isto é, entre lugares artificiais e naturais habitados pelos deuses. Por esta razão, a ambivalência dos templos era vista a partir da paisagem e possibilitava a visão sobre os elementos naturais simbólicos; devia, igualmente, possibilitar ao homem a reunião do símbolo e do rito no recinto sagrado, pelo que a orientação dos templos em relação aos símbolos naturais requeria, não apenas a conciliação dos alinhamentos entre a

morada divina e os elementos topográficos de referência, mas ainda entre estes e lugar do ritual acessível ao homem.<sup>105</sup>

Um caso paradigmático, do espírito dum meio natural, é o deserto dunar, a perder de vista. O termo “paisagem” não é atribuível a este deserto (tal como não é aos oceanos) no seu significado de referenciação da vida quotidiana, uma vez que o homem para nele habitar tem-no de fazer em torno de um oásis que, ao contrário, do deserto, é um sítio íntimo, que reflete a imagem de um microcosmos. Inclusive, o próprio William Morris (1834-96), cuja visão arquitetónica englobava a totalidade do ambiente em que a humanidade vive, desde o nível mais doméstico até ao entorno paisagístico, colocava a hipótese de excluir o “puro deserto”.<sup>106</sup>

Deste modo, a imensidade monótona das superfícies do deserto não constituem objetos de identificação nem orientação. A experiência deste local é reduzida a fenómenos simples; o sol escaldante provoca uma luz violenta, quase palpável, que não deixa sombra; o ar seco, quente e denso faz-nos encarar a respiração como uma experiência quase pungente [Fig. 21]. O céu, no entanto, é estruturado pelo sol, pela lua, pelas estrelas e esta ordem é absoluta, inalterável e eterna. No deserto o céu funciona como elemento de identificação e de orientação. Esta situação existencial transformou o deserto em sítio sagrado.

Não se crê ter sido accidental o facto do conceito de um Deus Único ter nascido nas terras desérticas do Médio Oriente. E foi no deserto, que a religião islâmica encontrou a sua expressão suprema. Recorde-se, dois exemplos cinematográficos, ambos de 1984: a peregrinação amnésica pelo deserto em *Paris, Texas* do realizador Wim Wenders (1945) ou em *Dune*, de David Lynch (1946), as cenas prodigiosas no deserto com “lagartas” gigantesas que tem dimensões míticas.

Uma outra visão do território sacralizado, resultante de várias correntes de pensamento, com início no séc. XVIII, é a ideia da Natureza Intocada. Aqui o fenómeno do sagrado não se constitui como elemento centralizado, é na perceção panorâmica da paisagem onde assenta o conceito de sacralização. Esta visão consiste na criação de uma paisagem sagrada, onde o homem pode, agora, aperceber-se da presença divina ativa. O observador aspira habitar num mundo similar àquele nascido do Criador, em toda a sua pureza e vigor. Este desejo de viver na presença do divino e num mundo perfeito –

<sup>105</sup> RABAÇA, Armando – *Entre o Corpo e a Paisagem: Arquitectura e lugar antes do *genius loci**. Coimbra: Ed. Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2011, pp. 127-128.

<sup>106</sup> MORRIS, William – *The Prospects of Architecture in Civilization*, 1881, citado por BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: [s.n.], 1979, p. 6.

enquanto recém-criado – corresponde a uma nostalgia pela condição paradisíaca; o Éden evocado como Paisagem Primordial.

Em nenhum outro sítio, a observação da paisagem como efeito da Criação, foi tão forte como no continente do “Novo Mundo”. Os inícios do movimento da pintura paisagista na arte americana retomam o mito da contemplação duma natureza intocada, primordial, recém-surgida das mãos do Criador. Nesta sequência, surge a reflexão na sacralidade de um território na qual a geologia, a natureza e a arte são componentes no seu processo de “recriação”. De facto, sob o espírito romântico, os primeiros puritanos viram sempre a América como um local selvagem, mas também como uma nova “Jerusalém”.

Na América do Norte as *Big Trees* eram sagradas; eram o seu templo privativo. O pensamento vertiginoso da idade das antigas sequoias, que podia ser medido em milénios - e assim literalmente coeva com a inteira era cristã – apenas reforçava este sentido de sacralidade nativa. Yosemite<sup>107</sup>, pintado por Albert Bierstadt (1830-1902) e fotografado por Carleton Watkins (1829-1916) no seu Albumen Print, tornara-se num lugar primordial; uma espécie de monumento vivo da América, com aura de santuário que, em tudo, parecia ter origem no referente da Arcádia.

Atualmente, ao *Genius Loci* já nada resta do original entendimento sagrado da natureza. A própria ideia do espírito do lugar que determina o seu carácter e essência, desempenha, no novo quadro secular, a função de veículo para o processo de abstração da arquitetura em relação ao lugar. Deteta-se, mesmo, uma quase contradição na praxis da arquitetura que instituiu o sentir e a vivência do espaço como condição obrigatória ao seu total entendimento, mas simultaneamente admite uma relação sagrada com o Sítio conceptualizada na ideia do *Genius Loci* que deixa de ser vivida para ser pensada.

Ao debruçar sobre o território sagrado ficamos inevitavelmente surpreendidos pelo alastramento do fenómeno da secularização. É comum deparar-nos, por exemplo, com ermitérios transformados em miradouros ou santuários em locais de venda. Para que a leitura dos sinais de sacralização na paisagem, tenha hipótese de sucesso, teremos que admitir que, tal como na metafísica, a sacralidade dum Sítio é qualquer coisa que nunca perde a sua força e o desaparecimento dos seus traços nunca é final. Este princípio é real,

---

<sup>107</sup> Apresentando uma paisagem de expressivas encostas graníticas, cortada pelos glaciares na Sierra Nevada ocidental, nos EUA, Yosemite revela o poder e a beleza da “mão da natureza”. No *Incomparable Valley* sublime do naturalista John Muir, florestas alpinas enquadram os locais lendários de *Half Dome*, *El Capitan*, *Bridalveil Falls*, *Yosemite Falls* e outras fendas de pedra maciça. Este Sítio, de rocha e água, tem inspirado escritores, artistas e fotógrafos desde a sua descoberta pelo ocidente, por prospetores de ouro em 1850. Nos anos seguintes as suas vistas tornaram-se sinónimos da natureza primordial americana, que levou à criação do Yosemite National Park, em 1890.

uma vez que a cultura secularizada não virou costas, pura e simplesmente, aos valores tradicionais, mas mantém a sua perceção destes valores como vestígios; modelos que estão “escondidos” e distorcidos, porém profundamente presentes.

O mito permanece na cultura atual. A modernização não ocupou o seu lugar na interiorização da vivência humana, mas, através da sua distorção, conservou-o, se bem que despojado de grande parte do seu significado. Perdemos, de vez, aquela certeza acerca da forma como o universo funciona; agora nem sequer sabemos se este está a expandir ou a contrair<sup>108</sup>. No entanto, isso não nos impede de procurar uma qualquer base de certeza na nossa tentativa de dar forma ao ambiente humano.

#### 1.4.1. A Criação da Paisagem Sagrada

Entre os Sítios sagrados e a sua centralidade natural preexistente, existe uma ligação difícil de negar. Mas será possível a identificação de carácter sagrado numa paisagem sem a presença de qualquer componente preexistente?

Se considerarmos a ideia da Natureza Intocada como uma atribuição de sacralidade a uma paisagem, então, será de depreender que o carácter do Sítio Sagrado não depende exclusivamente da sua origem natural.

Surge-nos, assim, uma outra dúvida: será possível a criação, com sucesso, de um Sítio sagrado, sem possuir qualquer carácter preexistente desta natureza, através de uma intervenção (pois é esse o âmbito deste estudo), ou, por outras palavras, pode a sacralização dum lugar ser decorrente do objeto arquitetónico aí construído?

---

<sup>108</sup> Supondo que o nosso universo observável seja o resultado de um *Big Bang*, a partir do momento de sua explosão este estaria em constante desaceleração, expandindo-se, até que a gravidade inerente à totalidade de sua massa o travasse totalmente fazendo-o começar a contrair e eventualmente produziria o *Big Crunch*, que é o inverso do *Big Bang*. Porém as novas teorias gravitacionais formuladas com base em noções como matéria escura e energia escura têm obtido evidências que a aceleração da expansão do universo é considerada como conclusiva pela maioria dos cosmólogos desde 2002, pelo que a hipótese do *Big Crunch* sofreu um grande revés. Contudo na mais recente teoria dos Buracos Negros, conjecturam-se fenómenos de contração do universo através da contração da globina ou estrutura reticular da gravidade. MOLINA, Maria José T. – Matéria, gravidade e massa. A Mecânica Global. [S.I.]: Molwick, 2008, pp. 1-58. [Acedido a 15 de Novembro de 2012]. Disponível na internet: <http://pt.scribd.com/doc/59691948/13/Processos-de-contracao-e-expansao-gravitacionais>



Dois exemplos, que se podem considerar contextualizadores da resposta afirmativa à questão colocada, são: a proposta para o cenotáfio de Isaac Newton **[Fig. 18]** de Boullée<sup>109</sup> (1728-93) e a *Capela Sobre a Água* **[Figs. 19, 20]** de Tadao Ando<sup>110</sup> (1941).

Os desenhos do cenotáfio para Newton, elaborados em 1785, por Etienne-Louis Boullée, evocam uma espacialidade contínua cujas vistas infinitas, em conjunto com a forma monumental, afirmam a sensação do sublime, excitação e ansiedade, constantes nos arquitetos contemporâneos da Revolução Francesa, tais como Jacques Gondoin (1737-1818), Pierre Patte (1723-1814), Marie-Joseph Peyre (1730-85), Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829), Jean-Jaques Lequeu (1757-1826) ou Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Este objeto arquitetónico pretendia marcar a sacralidade na paisagem, pela evocação de um dos seus elementos primordiais: a Luz.

A vastidão deste projeto, tal como dos restantes a que Boullée se dedicou após 1772, parece corresponder a uma escala que, ultrapassando de tal forma o habitual, exclui a sua concretização. A presença da luz, no interior da vasta esfera do monumento, pretende evocar a presença do divino, revelada pelos raios luminosos que penetravam através das paredes perfuradas. Boullée define o carácter da arquitetura mais ligado à forma que desperta emoções através dos sentimentos, do que ao uso ou função. No purismo das formas, a esfera em especial, expõe a autonomia e o absoluto. O tema da esfera como imagem do Cosmos teria sido inspirado pela obra<sup>111</sup> de Alexander Pope (1688-1744) que acentua o significado poético da paisagem ideal e teoriza o próprio conceito de “*Genius of the Place*” (Espírito do Lugar).

Também, Jean-Jaques Lequeu persegue o tema da esfera como forma arquitetónica inspirada na natureza e na terra. Esta morfologia constituía um desafio aos arquitetos da época e ao mesmo tempo uma sedução: a esfera era a mais perfeita e uniforme das formas geométricas e a que melhor poderia representar o princípio, de raiz iluminista, da Igualdade. Lequeu irá aplicar esta convicção geométrica em dois projetos: o *Templo da Terra* e o *Templo da Igualdade*, ambos de 1794.

O cenotáfio para Isaac Newton permanecerá no imaginário arquitetónico como uma intervenção onde a obsessão é evocada. Boullée dedica os seus monumentos a um estado

<sup>109</sup> Étienne-Louis Boullée, Projeto para o *Cenotáfio de Isaac Newton*, 1781-85, aparo e aguada s/ papel, Paris, Bibliothèque nationale de France.

<sup>110</sup> Tadao Ando, *Capela Sobre a Água*, Tomamu, Hokkaido, Japão (proj. 1985 - const. 1988)

<sup>111</sup> Alexander Pope descreve em *A Letter to Edward Blount* o jardim construído por ele em Twickenham como cenário de uma sociedade ideal. O centro desta intervenção era uma gruta, uma câmara escura que, do teto, pendia uma lâmpada esférica iluminando com mil raios todo o espaço. POPE, Alexander - **A Letter to Edward Blount**. [S.I.]: [s.n.], 1725.

omnipotente, afirmando na paisagem uma marca suprema, quase umbilical da estrutura pré-existente.

Na *Capela Sobre a Água*, em Hokkaido, de 1985, Tadao Ando projetou um lugar protegido por um muro em L, dentro do qual o espaço interior, solene, abre-se bruscamente para um lago artificial, através de uma superfície de vidro. Neste lago está emersa uma cruz, contradizendo a linha do horizonte e forçando a ligação entre a terra e o céu.

A presença da obra de Ando no contexto da arquitetura contemporânea, apesar de afirmar a clara intenção de usar uma linguagem ocidental ligada à tradição modernista de Le Corbusier e de Louis Kahn, revela, de certo modo, um isolamento intencional da cultura do Ocidente. Com a *Capela sobre a água*, em Tomamu, Hokkaido, Tadao Ando compôs, com os elementos primordiais da paisagem, uma Marca Sacra conferida pelo momento precetivo vivido pelo sujeito no espaço da nave. Este ponto, síntese e essência da forma do Sítio, constitui-se como centro, no instante em que o indivíduo se confronta, de forma ampla, com a paisagem. O dramatismo deste encontro com a natureza eterna é sustentado pelo uso dos elementos que, caracterizando o lugar, expõem-no à leitura da sua sacralidade: a água (utilizada, não somente pelo seu obvio sentido purificador, mas, igualmente, pelo seu carácter centralizador, tanto na ordem humana como na natural), a árvore (aqui evidenciada pela recorrência à cruz, no sentido de que constitui um marco vertical que força a união entre os dois elementos fundamentais da paisagem; o céu e a terra) e, por fim, a montanha (anunciação do caminho que liga a terra ao céu).

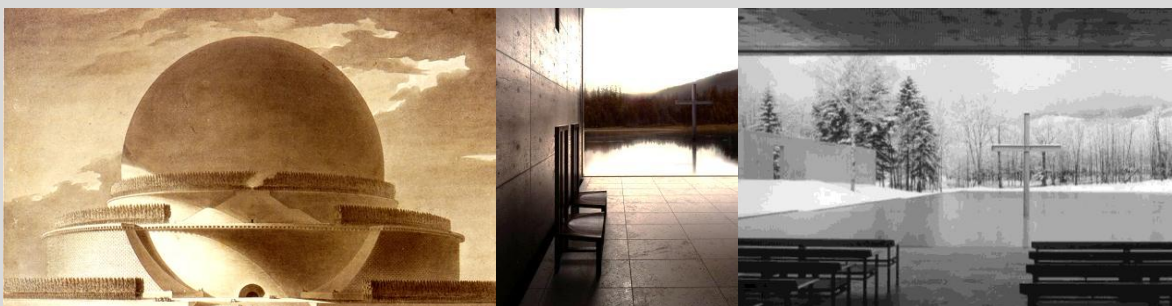


Figs. 15, 16, 17 – Mesa do Silêncio, Arco do Beijo, Coluna Sem Fim, Targu Jiu, 1935-38, Constantin Brancusi.

A montanha é, de todos os elementos da paisagem sagrada presentes na *Capela sobre a água*, aquele cujo conhecimento se afirma primordial, em termos de premissa conceptual, e onde assenta o verdadeiro carácter do lugar. O sentido da paisagem da montanha, para o Extremo Oriente, e em particular para o Japão, possui um intenso significado. Da visão poética da natureza que põe em contraste a majestade da montanha, envolta em neblina, e a insignificância do homem, resultam imagens que enfatizam o relacionamento com as forças naturais.

Constitui uma constante essencial no seu trabalho, a sua percepção do meio como local onde se reconhecem os sinais legíveis deixados, de um lado, pela luz, sombra, vento, chuva, do outro, pelos atos da vivência quotidiana e pelas relações do espaço de vida do indivíduo. “Introduzo a natureza dentro de um sistema estabelecido por leis artificiais, de modo a criar sítios que permitam o seu reconhecimento; Sítios que cada um possa torná-los seu.”, afirma Tadao Ando, referindo-se à sua intenção de “apurar os espaços quotidianos até torná-los simbólicos”<sup>112</sup>.

As duas intenções funcionais - o palco e o acesso ao palco<sup>113</sup> - em que consiste basicamente a proposta da *Capela sobre a água*, compõem a ideia do confronto com o Sítio. Ando recorre à plasticidade das paredes de betão que seccionam a terra, acentuando uma tensão que desperta o observador para a sua posição perante a natureza; o seu lugar na paisagem.



Figs. 18, 19, 20 – *Cenotáfio de Newton*, 1785, Louis Boullée. *Capela Sobre a Água*, 1985 (pormenor e altar-mor), Hokkaido, T. Ando.

<sup>112</sup> ANDO, Tadao - **Lieu et Caractère**. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 225, (Fev, 1988), p. 44. "J'introduis la nature dans un système fixé par des lois artificielles, pour donner naissance à des lieux de retrouvailles, des lieux que chacun puisse faire siens."

<sup>113</sup> Esses mesmos dois elementos funcionais -o palco e o acesso ao palco -são repetidos nesta intervenção em Hokkaido, quando Ando propõe, agora de forma explícita, um anfiteatro atravessado pelo acesso, aproximadamente a 400 metros da capela, implantado numa cota mais elevada, mas aproveitando a mesma linha de água.

A *Capela sobre a água* denota um processo interpretativo que abarca, de forma ampla, o significado da paisagem, direcionado a um modelo de ensaio conceptual. Esta metodologia projetual, expõe o confronto com o conhecimento da paisagem, propondo que este seja obtido através da experiência do espaço arquitetónico. A marca sacra é conferida pelo palco; ponto de origem e da essência da forma do Sítio, experimentado pelo observador do interior da nave.

A intervenção de Tadao Ando resulta da intenção de revelar o Sítio através do seu confronto com os elementos primeiros da paisagem sagrada. A tensão entre as imagens do espaço envolvente, com as do espaço interior, é evocadora da reflexão sobre a condição humana na modernidade, carente da primordialidade da paisagem.



**Fig. 21** – Desenho do autor, *Maztouria*, Sul da Tunísia, 2006.

## 1.5. Sete Interpretações de Arcádia

### 1.5.1. União entre o Céu e a terra: Os Sítios Megalíticos

Quando se deu início à construção mental da paisagem? É difícil determinar este começo, uma vez que sempre que tentamos datá-lo, o encontro inesperado com outro acontecimento desmente a veracidade dessa pretensa datação.

Para Anne Cauquelin, bem como para vários autores conceituados, essa gênese teria ocorrido por volta do séc. XV e instalar-se-ia definitivamente nos nossos espíritos com as regras da perspectiva. Ao fixar a ordem da apresentação e os meios de a realizar enquanto sistema, a perspectiva justificaria o aparecimento da paisagem no quadro.

Este pressuposto está correto se aceitarmos que a paisagem assumiu a consistência de uma realidade, somente quando saiu para além da moldura de um quadro. Não será, contudo, este, o pressuposto que se irá seguir nesta tese.

A percepção da paisagem como noção de conjunto estruturado e esquema simbólico da vivência dum espaço natural, não saltou do enquadramento da pintura; é muito mais anterior. O começo de um imaginário ligado à paisagem advém do relacionamento do homem com esta, do habitar esse meio, da criação de marcas significativas e imagéticas que deem resposta às suas indagações de qual o seu lugar no espaço onde vive.



Fig. 22 – Desenho do autor, *Almendres*, 1995.

Inicia-se, desta forma a revisitação da história, com o reconhecimento da paisagem no período do megalítico, enquanto espaço que o homem opera e transforma, expressando uma forma de pensar e praticar a terra; em suma, de a habitar.

Para o homem do Paleolítico, os fenómenos que constituíam o meio onde habitava e a ideia que deles fazia, eram indiferenciáveis. Por consequência, um animal concreto e a sua representação significavam a mesma coisa, constituíam uma realidade única. Não é, pois, de estranhar o facto de as manifestações megalíticas materializarem intervenções que “repetiam” a própria paisagem constituindo-se como marcas no território; objeto de orientação e de identificação. Neste âmbito, a mamoa construída artificialmente era encarada de uma forma indissociada da montanha.

A percepção da paisagem do homem primitivo relaciona-se intimamente com a ideia da Natureza mágica onde decorrem os fenómenos concretos. De facto, a Natureza só será concebida como uma realidade por si mesma na medida em que a consciência tiver conquistado uma certa liberdade em relação aos seus próprios problemas. Obviamente o conceito de Arcádia encontrava-se longe de ser concebível, mas, uma vez que o tema desta tese é parte integrante dum suporte fundamental mais amplo - que é a Paisagem -, encontra-se no gesto humanizador do espaço natural do megalitismo, a génese da matriz que explica o entendimento desta paisagem utópica.

A experiência da natureza mágica, ao contrário do que pode parecer, obedece a uma implacável lógica; aquela que deve escolher necessariamente uma consciência, ainda frágil, demasiado obcecada pelo problema da sua própria subsistência para aceitar o risco de um mundo que não pusesse toda a sua atenção em viver para ela. Este antropocentrismo, que esteve na base das intervenções megalíticas é, ainda hoje, o antropocentrismo espontâneo da criança, são ambos racionalizações do mesmo ego afetivo relativamente aos fenómenos do meio envolvente. As observações de Piaget esclarecem singularmente estas atitudes mentais da criança. Por volta dos cinco anos, ela crê que os astros e as nuvens se deslocam com ela, “vêm com ela”, “seguem-na”<sup>114</sup>. Incontestavelmente, as primeiras ideias que os homens forjaram em relação à paisagem assemelham-se a estas imagens da criança.

As gravuras de animais prestes a ser capturados, presentes já nos períodos paleolíticos, sendo, portanto, imagens mágicas, destinavam-se ao mundo dos vivos e testemunham a prática de ações coletivas, frequente e fundamentalmente de grupos de

---

<sup>114</sup> PIAGET, Jean - *La Aparentation du Monde chez l'enfant*. Paris: [s.n.], 1926, pp. 44-46.

caçadores; mais do que os próprios homens, são as presas, feridas ou encaminhando-se para armadilhas, que assumem o papel de protagonistas.

Ao mesmo tempo, outras preocupações, sempre com base em necessidades bem concretas e prementes, como o assegurar não só a sobrevivência, mas a própria continuidade, acabam por se revelar no que respeita à fecundidade e capacidade geradora da mulher. Esta temática, com o decorrer do Neolítico e com o Calcolítico, engloba crescentes referências aos dois elementos fundamentais do meio natural: o céu e a terra. De facto, raramente foram pintados ou gravados elementos da paisagem como árvores, montanhas ou rios. A representação do sol, da lua e até de constelações é, porém, um dos temas favoritos da arte rupestre mundial.<sup>115</sup>

A fundação ontológica do mundo produzida pela manifestação do sagrado é uma concepção defendida por Mircea Eliade (1907-86), na sua obra *O Sagrado e o Profano*, que expõe a rutura operada no espaço o que permite a constituição do mundo, pois é ela que descobre o “Ponto Fixo”, o eixo central de toda a orientação futura<sup>116</sup>. De facto, quando o sagrado se manifesta por qualquer hierofania, não só há rutura na homogeneidade do espaço, como também existe a revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. No território homogéneo e infinito onde nenhum ponto de referência é possível, e por conseguinte onde orientação nenhuma pode efetuar-se, a hierofania revela um ponto fixo absoluto, um Centro [Fig. 22].

A montanha é o exemplo mais imediato de uma característica topográfica que, através da perceção sensorial elementar e de um processo associativo, determina a escolha do lugar que protagoniza o ponto de rutura na homogeneidade espacial profana. A partir da sua sacralização, a montanha sagrada torna-se centro, estabelecendo o ponto de contacto entre o céu e a terra. Todo o espaço converge agora para um ponto central.

A partir do momento em que essa perturbação ou característica física da paisagem se torna sagrada aos olhos do homem religioso, só aí adquire valor existencial, torna-se o centro do mundo, podendo então estabelecer ordem no caos do espaço homogéneo<sup>117</sup>. Desta forma, a descoberta de um ponto fixo aproxima-se à criação do Sítio ideal: trata-se de um ato fundador e implica um entendimento do espaço heterogéneo.

<sup>115</sup> ABREU, Mila Simões de – **O Universo da Arte Rupestre**. In: PEREIRA, Paulo (Dir.) - História da Arte Portuguesa. vol. 1, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 27.

<sup>116</sup> ELIADE, Mircea - **O Sagrado e o Profano. Essência das Religiões**. Lisboa: Livros do Brasil, 1980, pp. 35-36.

<sup>117</sup> RABAÇA, Armando – **Entre o Corpo e a Paisagem: Arquitectura e lugar antes do *genius loci***. Coimbra: Ed. Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2011, p. 35.

Não é, assim, de estranhar que a mais elementar construção sagrada consista na marcação de um ponto na paisagem: erguer um menir em direção ao céu é construir uma montanha, ou uma árvore secular, através do gesto refundador dos deuses e tem como fim de estabelecer o valor simbólico entre as duas regiões cósmicas. Mais importante é a manifestação coletiva da organização do espaço na extrema economia de meios que este gesto consiste. Não encerra o espaço mas organiza-o ao estabelecer-se como sinal de referência, não estabelece pontos de vista privilegiados nem direções predominantes, mas afirma a sua presença de igual forma em qualquer percurso ou lugar ao seu redor<sup>118</sup>. Túmulos e lugares de culto correspondiam a elementos pontuais marcantes, profundamente participantes no significado da paisagem. São montanhas, rochas, vegetação e água que caracterizam o lugar sagrado, constituindo a estrutura espacial da paisagem.

As antas ou dólmens, os menires, as cistas, as construções de falsa cúpula e as grutas artificiais; todos eles, com as suas diversas variantes, revelam o fenómeno cultural do megalitismo, que, apesar de se concentrar em territórios relativamente reduzidos, marcou praticamente todas as civilizações. Do que teriam sido pequenos montes artificiais, arredondados, os túmulos, restam-nos hoje, na maioria dos casos, apenas as carcaças pétreas, mais ou menos instáveis, a que vulgarmente chamamos antas. Estas intervenções na paisagem, tratavam-se, de facto, de construções multifuncionais porque, constituindo-se como espaços funerários, traduziam-se em referências espaço-temporais de grupos sociais ainda em grande mobilidade<sup>119</sup>. A ação de marcar materialmente pontos centrais adquire, não apenas o valor fundador da organização do espaço, como o da transformação do território em sítio através da construção. Tempo e espaço tornam-se mensuráveis em função desse ponto, que encontrará nas pirâmides do Egito o seu estado de maior depuração.

Na vastidão do espaço profano a mobilidade é destituída de ordem e sentido, pelo que, à necessidade de atribuir significado a um ponto da paisagem, segue-se a necessidade de a conferir, também, aos percursos por ele gerados. Uma estrutura perceptível de trajetos torna-se mais premente, quanto a percepção do espaço depende da transumância. Assim, a multiplicação dos pontos fixos, no novo clima de harmonia com a natureza, permite ao homem do Neolítico transportar o sagrado para a paisagem vivencial

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>119</sup> OLIVEIRA, Jorge - **Conservação de Monumentos Megalíticos**. *Correio da Natureza*, nº 17, (4º trimestre, 1992), pp. 25-26.



e torná-la mais tangível na sua nova dimensão através dos percursos estabelecidos entre eles.<sup>120</sup>

R. Lenoble descreve este período do pensamento como sendo a visão inicial da natureza, a qual, ao reformar-se, conduziu a modificações dessa visão na cultura ocidental, de acordo com a seguinte sequência: a natureza mágica (animista e antropomórfica), à qual se seguiu a natureza objetiva (instituída no mundo grego) e a natureza mecânica (resultante da revolução científica do séc. XVII)<sup>121</sup>.

Para o homem que partilha a visão duma natureza mágica, a casualidade é igualmente mágica, pelo que o determinismo regula, não apenas as relações dos fenómenos entre si, como as suas relações com os homens e as relações destes uns com os outros. Desta forma, no seio de um espaço natural que possui vida e consciência, as vontades dos homens e as das coisas concretas entrecruzam-se numa rede inextricável. Daí ser essencial a “construção” de marcas na paisagem, uma vez que, para a mentalidade mágica, os objetos são Sinais<sup>122</sup>, mais do que pontos sagrados, num mundo onde o pensamento possui a materialidade de tais objetos e onde prevalece o “poder benéfico da bênção e maléfico da maldição”.<sup>123</sup>

Apesar de longe deste entendimento animista e antropomórfico, a condição existencial humana parece estar, inalteravelmente, ligada ao reconhecimento de marcas de identificação e de orientação no território que ocupamos.

Da evolução da paisagem referencial do ponto fixo do menir, para os sistemas de associação de menires geram-se princípios de relação com o espaço envolvente, não homogéneo, privilegiam-se direções e tensões, criam-se ritmos. A reconciliação do homem do Neolítico com o meio natural e a afirmação da sua auto-consciência, expressas nestas criações miméticas, estabelecem-se numa ontologia vivencial que celebra a natureza em rituais que têm lugar em paisagens criadas. A “encenação” da ação ritual num Sítio ideal que reproduz a natureza, como em Carnac, sedimenta a consciência do ser e do espaço vivido que se venera.

<sup>120</sup> RABAÇA, Armando – *Op. cit.*, p. 36.

<sup>121</sup> LENOBLE, Robert - **Histoire de L’Idée de Nature**. [S.I.]: Edition Albin Michel, 1969. Tradução para português História da Ideia da Natureza. Lisboa: Edições 70, 1991.

<sup>122</sup> Na ideia da natureza mágica são detetados Sinais em todos os fenómenos. Os sonhos relacionam-se indissociáveis com os acontecimentos concretos. Acerca destes sinais Piaget escreveu: “Os sonhos parecer-lhe-ão uma irrupção do exterior no interior. Vêm do céu ou das nuvens” (*La représentation du monde chez L’enfant*, p. 10).

<sup>123</sup> LENOBLE, Robert – *Op. cit.*, p. 47.

Tal como na Arcádia este Sítio não possui definido o seu limite exterior. Essa capacidade de um espaço interior manter a sua legibilidade mesmo faltando-lhe o limite exterior concreto, constitui uma capacidade notável dos Sítios, de que a paisagem utópica é exemplo.

José Sánchez de Muniaín (1909-81) estabelece o céu como o fundo que completa e dá, à paisagem, sentido espacial<sup>124</sup>. Ao definir o céu como limite necessário torna-se indispensável a presença do seu elemento de referência, o horizonte, contato céu-terra. Neste sentido, conclui-se que os limites da paisagem estavam estabelecidos desde a mais elementar intervenção no espaço natural feita pelo homem nos vetustos tempos da pré-história.

Na verdade, os limites da paisagem não são diretamente decorrentes das características do meio físico – estrutura e forma – mas sim das escalas de aproximação, que, obrigatoriamente, o homem tem de “elaborar” de modo a conseguir uma percepção do espaço em presença. É interessante notar a recorrência linguística ao ato da deslocação do sujeito na direção ao objeto de análise, o percorrer um trajeto de vários graus de aproximação, um movimento desenhado em função do ponto central tal como se tratasse da experiência do sagrado, ou, mesmo, dos percursos rituais e processionais na paisagem mágica. Este posicionamento perante a paisagem é profundamente existencial e confere uma ordem humana ao espaço natural, que, por último, constitui o motivo pelo qual o homem toma conhecimento do significado da paisagem.

### 1.5.2. A Ordem Cósmica: A Grécia Antiga

A Natureza de Homero apresenta uma curiosa mistura de forças incontroladas que compõem uma paisagem de aparências. Neste cenário, o trovão não possui carácter próprio, não constitui um “facto”, no sentido moderno da palavra; o trovão é um dardo de Zeus, tal como o vulcão, constitui o sopro de Vulcano. Por outro lado, se o mar se altera sob a ação do vento, este fenómeno assenta na determinação de Éolo, ainda que este deus apenas provoque tempestades para servir a sua cólera ou para ajudar um protegido, atrasando o seu inimigo.

---

<sup>124</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, José Maria – *Estética del Paisaje Natural*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

Tal como na arte egípcia assiste-se a um desenvolvimento, transversal na cultura da Grécia Antiga, sustentado a representação de elementos naturais, apresentando-se estes simplificados e metaforizados de modo que as composições remetem a sua significação para realidades outras que não as da vivência real. Os elementos naturais assumem-se com símbolos e não, como sucederá posteriormente, como imagens próximas ou relativas à realidade.

Sem dúvida que a natureza não se representava na forma de paisagem para os gregos da Antiguidade, uma vez que a evidência da natureza implícita na sua visão é a do *logos* - essa razão linguística que trespassa transversalmente as coisas. Por conseguinte, é mais um escutar hipotético do que um ver concreto das formas da paisagem. Basta que um princípio garanta a coesão, a reunião dos elementos políticos, sociais ou conceptuais, para que a unidade esteja presente como totalidade indivisível.

Neste contexto, toda a paisagem é, de certo modo, idealizada, não na sua abordagem sensível - pois a economia da natureza apresenta-se pouco preocupada em distribuir prazer complementar - mas no entendimento de planos de funcionamento: mais desígnios que fenómenos.

A Natureza mostra-se generosa (ou avara) na sua atribuição – eis as condições de vida e de sobrevivência num meio necessário que explica as ocorrências. O lugar dos seres é compreendido e incluído no estado das coisas que compõem a paisagem. Como esta relação se apresenta ao *logos* aglutinador revela um possível grau de harmonia que expõe a sua condição de Espaço Ideal.

Para Sócrates<sup>125</sup>, a ideia da Natureza já não é o cenário de violência e temores da consciência atormentada da humanidade pré-histórica; esboça-se de acordo com uma ordem, animada de beleza, de retórica construtiva, de coragem e dominada pela ideia de Bem. Ela é o sol que ilumina tudo, pelo menos para a alma que soube libertar-se da sedução das sombras. A natureza mitológica era, de facto, o término da natureza mágica, esta não poderia jamais evoluir.

Enquanto Platão (428-348 a.C.) conseguiu estender à cidade a visão pacífica da ordem “descoberta” por Sócrates na consciência, já Aristóteles vai encontrar esta ordem, precisamente, nos fenómenos que suportam o espaço natural. Neste sentido a Natureza é

<sup>125</sup> Acerca dos espaços rurais, Sócrates (469-399 a.C.) nunca manifestou grande preocupação. Só o homem lhe interessa; vive na Ágora e, quando os seus discípulos o levam um dia a passear a alguns estádios de Atenas, nas margens do Ilísson, aborrece-se no meio dessas coisas sem alma, que não falam, e regressa, logo que pode, para o meio dos homens. Sócrates considerava ser necessário que o homem assegurasse primeiro a sua própria consistência, para poder virar-se sem perigo para essa Natureza que durante tanto o iludira. LENOBLE, Robert – *Op. cit.*, p. 58.

um princípio, uma causa de movimento e, igualmente, de repouso. O ser natural é substância.

Para apreender estas “substâncias”, Aristóteles conceptualiza a Natureza. Quer estabelecer o inventário dessas coisas novas que acabam de adquirir uma consistência de “factos”, estudá-las e pô-las em ordem. Esta percepção do espaço natural oferecia, efetivamente, ao homem uma morada cómoda. Ele projeta sobre ela as suas constatações de senso comum, as únicas que possuía antes da invenção dos instrumentos.

Para Aristóteles todos os “movimentos naturais” dos seus componentes visam realizar um equilíbrio, corrigir as contradições passageiras que os “movimentos violentos” lhe impõem<sup>126</sup>. Não obstante, será um romano, já no séc. I, Plínio, que, com maior sucesso, se debruçaria sobre a ideia da Natureza e dos significados dos seus elementos componentes.

Nenhuma obra, mesmo sem excetuarmos as grandes obras de Platão e de Aristóteles, exerceu uma influência tão extensa nos espíritos como a *História Natural* de Plínio. Este deu à Natureza um rosto que ela vai manter, praticamente para todos, durante mais de quinze séculos. Descreve o céu, as plantas, os animais, as pedras, esses elementos primordiais que compõem o meio natural.

A *História Natural* reflete a ideia que a Antiguidade Ocidental, tem da paisagem: um universo esférico, animado de um movimento eterno para executar a sua rotação em vinte e quatro horas, cujo interior encerra os quatro elementos que compõem todas as coisas. O fogo ocupa a região superior (daí as estrelas); abaixo vem o ar, que é o sopro da vida. Pela força do ar, a terra, com a água, está suspensa em equilíbrio no meio do espaço. Desta forma a terra encontra-se no fundo e no meio de tudo, sendo o eixo do mundo, o cardo, que a mantém em equilíbrio e imóvel, enquanto tudo se move em redor dela.<sup>127</sup>

É, de igual modo, reflexo desta ordem o conceito da cidade grega; um horizonte, coletivo envolto pelos seus muros, que inclui a população rural e que se apresenta como uma paisagem unitária, constituída por partes reciprocamente visíveis e controláveis, embora diferentes quanto à sua função e importância<sup>128</sup>,

<sup>126</sup> ARISTÓTELES - *Métaphysique*, Paris: Trad. Tricot, 1993; Citado por LENOBLE, Robert - *Histoire de L'Idée de Nature*. [S.I.]: Edition Albin Michel, 1969, p. 119.

<sup>127</sup> PLÍNIO - *Histoire Naturelle*. Paris: ed. Lathe, Vai. II, 1848-1850; Citado por LENOBLE, Robert - *Histoire de L'Idée de Nature*. [S.I.]: Edition Albin Michel, 1969

<sup>128</sup> BENEVOLO, Leonardo - *A Cidade na História da Europa*. Lisboa: Editorial Presença, 1995, p. 21.

Apesar da Arcádia, como espaço de refúgio literário, ter sido uma invenção da Grécia Antiga, nos idílios de Teócrito este lugar utópico era uma mera paisagem circunstancial, pano de fundo complementar; até, mesmo, um segundo plano desfocado atrás das personagens e da ação dos cantos. A Arcádia exposta na lírica bucólica do período helenístico não é, verdadeiramente, um Sítio, mas um recurso de contexto descomprometido para os monólogos ou diálogos entre pastores.

A intervenção na paisagem, na Grécia Antiga afasta-se definitivamente (até por razões geográficas) da ação, mais remota, de marcar e ocupar o espaço natural de forma ilimitada, de que são exemplos as grandes estruturas do Egito e da Mesopotâmia. Ela reflete a apropriação do significado dos lugares onde se pretende implantar. Os *Genius* do lugar revelam a sua essência e este conhecimento é primordial a todo o ato que concebe a sua ocupação. Este entendimento, tanto mais importante se torna, quanto maior for a dignidade que se pretende afirmar com a construção.

Delfos constitui, talvez, o exemplo por excelência da intervenção de acordo com o espírito do lugar. Para os gregos, Delfos era o centro do mundo, o *omphalós* (umbigo) da Terra.

Este lugar sagrado polarizava peregrinos provenientes de toda a Grécia e de terras mais distantes. À medida que se aproximavam, ganhavam uma visão mais clara do “Caminho Sagrado” que contornava a encosta do monte e serpenteava subindo através do santuário de Apolo. Por baixo deste santuário, fica uma queda de água que se precipita para a garganta de Pleistos e que desaparece na larga vastidão dos olivais que se estendem até às águas azuis do golfo. Por cima, erguem-se grandes rochedos que, por refletirem a luz do sol poente, eram conhecidos por *Phaedriades*, (aqueles que brilham). Um abismo corta esses rochedos e, na sua base, correm as águas da fonte Castália, utilizadas para purificação ritual<sup>129</sup>.

O templo não se encontra sobre o penhasco, não se situa na paisagem; à luz do *logos*, ele concentra em si uma totalidade, uma realidade material indistinta. O templo-penhasco é atravessado pela linguagem que o faz existir como que pertencendo ao estado das coisas que ele revela, mantendo-se aí. Ele não designa, não significa, é o conjunto de um mundo que se apresenta à inteligência na sua extensão. Com ele apresentam-se, simultaneamente, a história, a lenda e o mito.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> HARPUR, James, WESTWOOD, Jennifer - **Lugares Lendários**, Lisboa: Editorial Verbo, 1993, p. 98.

<sup>130</sup> CAUQUELIN, Anne - **A Invenção da Paisagem**. Lisboa: Edições 70, 2008, pp. 36-37.

### 1.5.3. Os Mosteiros e o Deserto: A Idade Média

Da Grécia Antiga à Renascença decorreu um amplo período em que a Natureza era apenas uma ideia: dispensava a sua figuração plástica. Radicam, nesta ausência da figuração do natural, as pistas para o entendimento da produção do estatuto da imagem dada, mais tarde, como equivalente. Este desenvolvimento iria marcar todo o séc. VIII pela oposição entre a iconoclastia e a iconofilia, ligada à história do difícil relacionamento entre as culturas judaico-cristã-muçulmana.

Com a distinção entre arquétipo e imagem, a mediação de Cristo, entendida como Imagem Natural, foi fundadora do ícone, da Imagem Artificial. Desta forma, Bizâncio, ao renovar o estatuto da imagem, ainda que não se interessasse pelo ambiente natural, tornou possível, pela primeira vez, a operação de substituição artificial que a paisagem ilustrará.

Anne Cauquelin, no seu livro *A Invenção da Paisagem*, apresenta uma interessante abordagem à ideia da paisagem Bizantina, e que se aplica a toda a Idade-Média:

“O ícone e o seu hieratismo rígido, o manto com pregas bem marcadas, os olhos circundados de negro, os joelhos e a nuca que adivinhamos tensos. Uma economia de signos que remete para a Economia divina, mas curiosamente nenhum vestígio de paisagem, de natureza, de floração diversificada. A natureza está toda vergada e como escondida no manto do seu Mestre. Ela é a sua ideia, contida nele. (...) Não há, pois, nenhuma necessidade de insistir neste invólucro.”<sup>131</sup>

De facto, do ponto de vista do registo da paisagem, o modo de acesso ao mundo espiritual que a Idade Média privilegiou e desenvolveu foi a linguagem simbólica. Deste modo, quando surge uma folha de videira, ela simboliza não apenas a própria planta na totalidade, como todas as características, adjetivos e leituras relacionados com o jargão simbólico desenvolvido para a planta e seus derivados, como no caso, o vinho. Assim, a abstratização e a simplificação desenvolvidas sobre as formas, foram condicionadas e condicionaram a homogeneização de símbolos e significantes. Na panóplia de elementos disponíveis e determinados, mesmo as cores chegaram a ser definidas, não pela experiência e visão da Natureza, mas pelo valor que possuíam e que significavam. A realidade gráfica é o que as figuras representam e simbolizam e não o que aparentam ser.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 55.

Os elementos surgem assim necessariamente isolados, a uma imagem de conjunto impõem-se à viva força divisões, categorizações e tipologias.

Na relação estabelecida com a natureza e de que algumas representações são paradigmáticas, constata-se a ausência de uma noção de conjunto, em favor do isolamento formal e conceptual dos elementos, frequentemente sob forma de herbários dos quais é exemplo o antigo retábulo da Igreja de Jesus em Setúbal, anteriormente citado, que dedica os primeiros planos a este tipo de temática<sup>132</sup>. Os herbários medievais, que chegaram até nós, apresentam imagens afastadas das representações objetivas de espécimes botânicos individuais favorecendo o tipo, o ícone e a sua relação simbólica.

As cidades medievais eram, acima de tudo, refúgio contra as insídias desse espaço indefinido, que constituía a paisagem, e onde a organização territorial do Estado romano se tinha perdido. Fora das portas da cidade encontram-se subitamente florestas, pântanos, campos despovoados e montanhas; espaços evocadores de forças contrárias a uma nova construção da mentalidade cristã. Esta organização mental da pregação cristã transformou o território em paisagem profana. A atitude da época foi a viragem para dentro; afastado do mundo exterior. Os lugares naturais perderam a sua sacralidade e passaram a pertencer a um universo criado, sempre potencialmente disponível à iniciativa humana.

A arquitetura perde o seu domínio sobre os ambientes vastos; as partes isoladas, as colunas e os ornatos esculpidos que foram retirados dos edifícios pagãos e reutilizados nas construções cristãs, são objeto de apreciação individual pela sua feitura, enquanto a regularidade da obra no seu todo é esquecida e se mostra, irrecuperável.<sup>133</sup>

O ordenamento policêntrico e diferenciado do território formou um sistema homogéneo, durante os primeiros séculos da Idade Média, que acabaria por resultar na constituição do espaço europeu. Este sistema, pela sua natureza, encontrava-se incapacitado de gerir as estruturas em grande escala - estradas, aquedutos, instalações portuárias - chegando mesmo a excluir, este género de obras, da esfera da capacidade normal humana, identificando as estruturas sobreviventes da Antiguidade como sendo elementos naturais componentes da paisagem ou, ainda, como manifestações de forças reprimidas pela pregação do Cristianismo.

<sup>132</sup> Ver a interpretação dos significados dos pormenores herbários neste conjunto de painéis em: VIOLANTE BATOREO, Manuel Luís - **Os fundos de paisagem e os pormenores de fauna e flora em painéis da igreja de Jesus de Setúbal**. In: QUARESMA, José (coord.). *Arte & Natureza*. Lisboa: Faculdade das Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 178-194.

<sup>133</sup> BENEVOLO, Leonardo - **A Cidade na História da Europa**. Lisboa: Editorial Presença, 1995, pp. 40-41.

Neste cenário, no seio dos vastos espaços naturais profanos e evocadores, ao imaginário medieval, de manifestações sobrenaturais, vão erguer-se conventos e mosteiros, com a intensão de propagar o sistema e assegurar a fixação de populações. Dentro dos muros destas construções, a paisagem aproximava-se da ideal, pela oposição ao espaço envolvente. Tratava-se de um jardim utilitário, recriando a ideia interiorizada do paraíso, de acordo com um espaço circundado por muralhas.

Ao contrário das catedrais e santuários medievais, que se situavam normalmente nos lugares com preexistências de carácter sagrado (templos, basílicas paleocristãs ou mesmo sítios de culto não cristão), os conventos e mosteiros, quando localizados fora do contexto urbano, revelam um modo de assentamento essencialmente leigo. A fundação dos mosteiros pretendia o povoamento controlado da região e dependia da sua capacidade de autossustentação.

A organização espacial destes núcleos edificados seguia modelos, que pouco variavam com os lugares, sendo decorrentes das regras de utilização pelos monges do mosteiro e da localização de ribeiros ou dos pontos de captação da água. A sua implantação demonstrava já preocupações decorrentes de uma aproximação às estruturas do lugar, valorizando os caminhos, cuja presença demarcava o construído, e relacionando-se com os espaços destinados à agricultura, sob forma de elementos disciplinadores.

Perante a estrutura do território, o mosteiro identifica-a de acordo com o seu sentido funcional, pois define com precisão quais os elementos componentes da paisagem que constituem as pré-existências que determinam o seu posicionamento autónomo. O seu assentamento, associado ao sector primário e o seu posicionamento estratégico relativamente à localização da água e à estrutura de caminhos, revela o carácter leigo das premissas que estão na base da integração dos mosteiros e conventos na paisagem.

Deste modo, poderemos afirmar que a implantação dos conventos e mosteiros dentro do espaço natural não reflete o espírito do lugar, uma vez que pretendem opor-se a este. Mas aceita a sua dependência e, como tal, respeita a estrutura do *Locus*, conferindo ao elemento água o papel de articulador das estruturas construídas com as da paisagem.

Fruto dessa oposição à paisagem profana e insinuante foi a crescente importância dada ao conceito do “Deserto”<sup>134</sup> que conduziria, por consequência, à sua ulterior

---

<sup>134</sup> Deserto era uma palavra recorrente durante todo o período medieval, prolongando-se o seu uso ainda até ao séc. XVII, utilizado para referir qualquer lugar desabitado, fosse ele uma floresta, uma área montanhosa na Europa ou nos desertos áridos do norte de África ou do Próximo-Oriente. No quadro do vocabulário religioso, a palavra aplicava-se ao sítio na paisagem onde os monges poderiam obter o isolamento no seio duma natureza, simbolicamente desvinculada



materialização. Os Desertos, inicialmente locais de isolamento de ermitas por opção individual, passaram a lugares onde as comunidades de monges podiam viver uma vida próxima daquela que se julgava ter sido a dos “Padres do Deserto”, os anacoretas dos primeiros tempos do cristianismo.

O Deserto, como ideia de fuga ao domínio material, tem a concretização simbólica, com uma consensualidade garantida pela tradição, no claustro; este espaço, microcósmico de intimidade com o divino, reúne toda a imagem - abarcada conscientemente pela teologia medieval - da Natureza. A sua disposição quadrangular, aberta sob a cúpula do céu, expressa a união da terra com o celeste.

Os jardins do Pentateuco e do Evangelho constituem o paradigma do claustro de toda a época da alta Idade Média, aos quais sucessivamente se juntou o arquétipo do *hortus conclusus* saído do Cântico dos Cânticos<sup>135</sup>, cuja escrita é atribuída a Salomão e que a *Vulgata* difundiu entre os literatos e os artistas da época. No seu comentário ao Cântico dos Cânticos, Bernardo de Claraval (1090-1153) descreve o jardim de forma quadrada que reflete os quatro cantos do universo, cujo centro é constituído por uma árvore (árvore da vida) ou por uma fonte ou poço (fonte de sabedoria, símbolo de Cristo e dos quatro rios do Paraíso), onde o amante e a amada, a criatura e o criador, se escondem para reencontrar-se. Na sua visão alegórica do claustro/jardim, aquele autor cisterciense refere duas tipologias que serão fonte de inspiração para a iconografia e a literatura subsequente, o *hortus conclusus* e o *hortus deliciarum*<sup>136</sup>.

O primeiro, um jardim secreto e fantástico dentro do claustro, oferece proteção contra o mal. Aqui se encontram plantas cheias de significados simbólicos<sup>137</sup>. O segundo - *hortus deliciarum* - é o mais cantado pela literatura cortesã que o descrevem como um

---

do universo materialista: GOMES, Paulo Varela - **Buçaco, o Deserto dos Carmelitas Descalços**. Coimbra: ed. XM, 2005, p. 11.

<sup>135</sup> Dirigindo-se à sua amada, o autor do Cântico dos Cânticos usa estas palavras: “*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*” adjetivando a mulher de jardim fechado, fonte sigilada e provocando com estas duas imagens o fascínio e a sensualidade do espaço íntimo ocultado, o desejo de descobrir aquilo que o espaço fechado esconde e, ao mesmo tempo, o respeito pelo pudor que o sela. ARAÚJO, Ilídio Alves de -. **Arte paisagista e arte dos jardins de Portugal**. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, Centro de Estudos de Urbanismo, 1962, p. 62.

<sup>136</sup> RONCHETTI, Costanza - **Do jardim místico ao jardim profano: para uma leitura dos jardins medievais portugueses**. *Revista de história da arte*. Nº 7, (2009), p. 268.

<sup>137</sup> Alguns dos significados desse herbário simbólico são: a rosa, que representa a Virgem, mas também símbolo do sangue divino e, pelos seus espinhos, símbolo das penas de amor; o lírio, símbolo da pureza e da pobreza; as violetas, símbolo da modéstia e da humildade; a romã, que representa a sólida união da igreja; a palmeira, símbolo da justiça, da vitória e da fama; a figueira, metáfora da doçura, da fertilidade, do bem-estar, da salvação; a oliveira, símbolo da misericórdia e da paz; o trevo, que alude à Trindade: RONCHETTI, Costanza - *Op. cit.*, p. 269.

espaço vedado, envolto por uma atmosfera mística. Como metáfora do “amor cortesão”, o *hortus deliciarum* é o percurso que o cavaleiro deve fazer para chegar à felicidade.

São, portanto, estes dois *horti* as duas componentes da ideia de claustro, fundamentada na paisagem literária do *locus amoenus*, o tópico da descrição da natureza desta época: espaço encerrado por limites materialmente construídos que separam o que está dentro do que está fora, a realidade exterior e a interior, lugar sem tempo, da eterna primavera, sempre cheio de frutos e flores eternas que não conhece a caducidade<sup>138</sup>. O claustro medieval, como espaço edénico, não se revê na alegoria ao universo da Arcádia, a sua parábola é a incontaminação, a castidade; tanto o seu espaço privado como a sua simbologia são emblemas da sua virgindade. A criação deste espaço tenta resgatar o “Paraíso perdido” em razão das faltas cometidas pelo homem. Deste modo, distancia-se do sentido do espaço de fuga, apropriando-se dum objetivo diferenciado: o da redenção [ver APÊNDICE 1; *Claustro, espaço anti-Arcádia*].

Não obstante a dessacralização da paisagem como espaço exterior, a ideia da montanha manteve-se poderosa, durante toda a Idade Média, assistindo-se mesmo a um incremento na sua carga simbólica. De acordo com o paradigma moisaico do Monte Sinai, a montanha era o lugar da comunicação privilegiada com Deus, mas, simultaneamente, o “Alto”, no sentido próprio e figurado do termo. Logo, opunha-se ao “Baixo”, o lugar dos homens. Com esta oposição recortava-se uma outra, de carácter urbano: Jerusalém *versus* Babilónia. Era preciso fugir da Babilónia - a cidade dos homens, impura e castigada por Deus – para a Jerusalém da montanha, ou seja, o “Deserto”<sup>139</sup>.

De facto, a Igreja explorou, de forma prolongada, a montanha como espetáculo. Subir ao monte dos desertos Cartuxos, Carmelitas ou Franciscanos era, claramente, subir a Jerusalém celeste.

Num gesto de audácia, os Franciscanos conseguiram realmente converter as montanhas em teatro inspiracional. Em 1224, Monte Verna, na Toscana, tinha sido selecionado por S. Francisco de Assis (1182-1226) para seu retiro de jejum e oração. Aí, o fundador da Ordem teria recebido a *stigmata* de uma entidade seráfica que carregava Cristo crucificado. O deserto de Monte Verna transformou-se, para os seus devotos, num calvário alternativo ao da Terra Santa; não unicamente um local que recordava a

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 269-270.

<sup>139</sup> GOMES, Paulo Varela - *Op. cit.*, p. 58.

fidelização da Paixão, mas o lugar onde esta foi misteriosamente reestabelecida no milagre franciscano.

O historiador Simon Schama (1945), descreve esta recriação franciscana, daquilo a que chama de “Calvários de Conveniência”<sup>140</sup>, no momento em que o frade franciscano Bernardino Caimi, em 1486, conhecedor do real Monte Zião enquanto patriarca da Terra Santa, determinou a criação de uma versão mais acessível em Monte Verna. A sua “nova Jerusalém” reproduzia os passos da cruz, mas de uma forma mais imagénica, vernacular franciscana, usando quadros da vida de Cristo e de S. Francisco pintados em escala real, localizados nas suas capelas individuais que pontuavam a subida da colina. À medida que o peregrino ascendia através da vertente do *sacromonte*, ia parando na Capela da Nazaré, de Belém ou do Caifás, para um momento de reflexão, oração e comunhão com o grupo de figuras. Quando atingisse o Calvário e o Santo Sepulcro, sentir-se-ia próximo do sítio da Paixão e, através da sua jornada pela encosta acima, da agonia e exaltação do Salvador.

No pensamento tardo-medieval o deserto/*sacromonte* é claramente uma leitura da paisagem utópica. Lugar bucólico com vegetação frondosa mas, simultaneamente, lugar agreste e de primitivo isolamento, nele se erguia um complexo de ermidas em representação das grutas dos primordiais anacoretas, aproveitando, frequentemente, grutas e rochas existentes. Território íntimo, mapeado a partir da Terra Santa dos tempos Bíblicos, da Jerusalém desfrutada e depois perdida: um “Eu estive, também, na Arcádia” tal como o epitáfio do túmulo pintado por Poussin.

No nosso país, onde as manifestações de raiz tardo-medieval tiveram uma particular longevidade, é notável o conjunto construído do Buçaco; este Sítio, escondido na encosta voltada a poente de um monte densamente florestado, foi erguido entre 1620 e 1690 pelos Carmelitas Descalços, os quais edificaram desertos análogos na Europa e na América Latina mas, de todos eles, o Buçaco [Figs. 25, 27] é aquele que apresenta maior valor arquitetónico. Espaço limitado pela cerca conventual do Buçaco, que o fecha dentro de si próprio, rodeando-o por uma aura de misticismo e inacessibilidade.

Toda a intervenção ao longo da vasta paisagem faz referência explícita à Palestina longínqua e aos tempos, mais longínquos ainda, das origens do Cristianismo. Das pedras às árvores, tudo é uma evocação da Jerusalém bíblica. Não é, porém, uma natureza estruturada pela simbologia da intervenção arquitetónica, uma vez que o vasto conjunto de intervenções construídas é apenas manifestado por pequenas edificações, muitas delas

---

<sup>140</sup> SCHAMA, Simon - **Landscape & Memory**. London: Fontana Press, 1998, pp. 435-437.

de uma subtileza quase impercetível, acentuando as referências evangélicas no suporte natural pré-existente. É este suporte paisagístico a essência do objeto contemplativo.

Ao longo da sua vivência neste lugar, os monges foram plantando uma floresta alta e sedimentada, que o recuava aos tempos mais primitivos e soturnos. A fonte legitimadora da plantação de árvores e da disposição dos bosques, grutas e lagos num deserto carmelita não residia na natureza em si, mas na memória do Monte Carmelo na Palestina – o primeiro cenóbio da ordem – que é descrito como um paraíso terreal de abundância da natureza, que recordava um mundo intocado pelo homem.

Os cedros não poderiam faltar no Buçaco, onde se conservam ainda alguns exemplares multicentenários. Esta árvore, com conotações bíblicas muito variadas, remetia diretamente para o Monte Carmelo, o Líbano e a Palestina de outras idades.<sup>141</sup>

Mais complexo que os primeiros *sacromontes* provenientes da Alta Idade Média, que eram uma representação mais direta do cenário da Paixão de Cristo, como é o caso do Calvário do Monte Verna, o Buçaco possui duas séries de ermidas – de devoção [Figs. 23, 24] e de habitação [Figs. 26, 28] – dispostas de forma fluída de acordo com a topologia do meio, onde a rocha, a árvore, a água e o sombrio estruturam o carácter do sítio. A profusão de ermidas de habitação escondidas na penumbra da floresta ou escavadas nas escarpas da montanha, bem como o seu relacionamento com a topografia do referente imaginário, intensifica os significados do espaço através da sua vivência; todo ele é uma paisagem de intimidade e recolhimento.



Figs. 23, 24, 25 – Mata Nacional do Buçaco.

<sup>141</sup> Em 28 de Março de 1643, o Papa Urbano VIII assinou em Roma uma sentença de excomunhão *ipso facto incurrenda* contra quem entrasse no Deserto do Buçaco para cortar árvores, o que demonstra a importância, à época, em proteger a própria natureza do sítio, composta e usada enquanto linguagem e símbolo de Antiguidade Sagrada. Essa sentença encontra-se, ainda hoje, gravada na pedra sobre uma das portas da cerca, a chamada Porta de Coimbra: GOMES, Paulo Varela -*Op. cit.*, p. 61.

À ideia, tardo-medieval, da vivência da paisagem do deserto, reconhecendo, nas suas pré-existências naturais, evocações de uma Jerusalém bíblica, contrapõe-se a concepção cenográfica do *sacromonte* barroco. Da experiência prolongada da contemplação, passar-se-á para uma romagem seduzida pelo espetáculo.

Tal é o caso do santuário do Bom Jesus do Monte (1722), em Braga, decorrente da mesma enfatização arquitetónico-paisagística, mas tratado como um espaço único e total, nas suas diversas componentes - escadório, capelas, igreja e espaço envolvente - bem como na relação que estabelece com o monte, a cidade e o lugar.<sup>142</sup>

De acordo com as descrições do sítio, anterior à intervenção de Carlos Amarante (1748-1815), o espaço condensava o espírito de recolhimento, semelhante a uma cerca monacal, reforçado pelo carácter humilde das capelas e da ermida erguida no topo do monte. De facto, o Bom Jesus de Braga vivia essencialmente das seis capelas da Paixão, mergulhadas num denso arvoredado e estruturadas por um percurso sinuoso de pequenos carreiros que acompanhava a morfologia do terreno. A natureza impunha-se à arquitetura e o crente experimentava uma espécie de “jardim das delícias”, gozando o suave mistério dos raios de sol entrecortados pelos ramos, do rumor das águas, na intimidade do olhar interior em busca do Criador<sup>143</sup>.

Esta situação é radicalmente alterada no séc. XVIII quando, por força da mutação da concepção estético-religiosa, o Bom Jesus se converte numa estrutura cenográfica destinada ao olhar, procurando seduzir não apenas a alma, mas também o corpo. A nova



Figs. 26, 27, 28 – Mata Nacional do Buçaco.

<sup>142</sup> DUARTE, Eduardo Alves – **Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do Classicismo; um arquitecto de Braga e do Porto**. 1ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2000. p. 113.

<sup>143</sup> PEREIRA, José Fernandes - **Retórica da fé: simbolismo e decoração no escadório dos cinco sentidos**. *Claro-escuro*, Nº 1, (Nov. 1988), p. 18.

“Jerusalém Santa restaurada, e reedificada no anno de 1723”<sup>144</sup> tem na animação luminosa de todo o conjunto um dos seus elementos estruturantes. A omnipresença do branco da cal pontuado pelo negro granito de fontes e esculturas, não faz apenas apelo ao olhar: “impõe-se-lhe de forma despidorada, absorve e seduz, domina o espectador”<sup>145</sup>. O estilo é aqui assumido como espetáculo total, aproveitando-se as potencialidades cénicas da arquitetura, da escultura e da natureza, através do tratamento do arvoredado enquanto massa geradora de zonas de claro e escuro<sup>146</sup>. Também a água contribui para a definição deste espaço, porém de forma mais retórica e contida.

Longe deste cenário barroco, o Deserto do Buçaco - tal como o da Arrábida ou de muitos *sacromontes* construídos no interior das cercas monacais de ordens contemplativas - é reflexo da ideia arcadiana tardo-medieval, sobre o qual o estudioso da arte carmelita, Muñoz Jimenez (1956), teceu a seguinte apreciação:

“A *Via Crucis* do Buçaco, pela sua extensão e envolvimento paisagístico, constitui um antecedente *avant la lettre* das mais celebradas intervenções da *Land-Art* contemporânea onde se destaca, como traço muito especial, a arquitetura de algumas *estações*, elementos singulares e inéditos noutros *sacromontes*: Arcos, escadarias, torres e capelas como as do Calvário e do Pretório de Pilatos.”<sup>147</sup>

A concretização destas “Arcádias medievais” corresponde ao início de uma escalada em espiral na materialização da Paisagem Utópica, que se manteve crescente até ao séc. XVIII. Este contexto, aparentemente contraditório, justificava-se como uma garantia de coerência em que, para fugir ao mundo concreto e material, era necessário construir um universo alternativo, igualmente concreto, que servisse de refúgio.

---

<sup>144</sup> Frase inscrita no pórtico que marca o início do percurso que traduz o duplo sentido de reconstruir o imaginário da Terra Santa, mas, igualmente, espaço construído existente. Esta dicotomia preside a toda a ideia da arquitetura no barroco em Portugal: o confronto entre o velho e o novo, o regular e o irregular.

<sup>145</sup> PEREIRA, José Fernandes - *Op. cit.*, p. 19.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>147</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel - *Arquitectura carmeliana*, Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1990, p. 359. Citado e traduzido em: GOMES, Paulo Varela - *Op. cit.*, p. 77.

#### 1.5.4. A perspectiva e o Infinito: O *Locus Amoenus* Renascentista

A percepção do jardim<sup>148</sup> como um local utilitário, do cultivo de alimentos e de plantas medicinais mas, ao mesmo tempo, como espaço de extrema beleza e de convite aos sentidos, vinha já da Antiguidade com as recriações do paraíso que o jardim persa pretendia atingir. Mas o significado conferido ao jardim pelo seu arquétipo edénico, já não é só o latente que acompanha todo o ato de construir, mas revela-se e torna-se, no Renascimento, mais evidente se a construção do jardim estiver impregnada da utopia de reconstruir na terra o Paraíso perdido.

A atribuição de valores a espaços naturais estava, então, limitada a locais encenados e controlados. Este conceito prevaleceu mesmo durante o séc. XIV quando poetas como Petrarca (1304-74), Dante (1265-1321) ou Boccaccio (1313-75) escreveram acerca dos prazeres da paisagem, motivados pela sua vivência e contemplação - uma posição claramente contrastante com os princípios medievais acerca dos prazeres terrenos, dos perigos desconhecidos e medos associados à Natureza; esta dará o exemplo da ordem da obra de Deus, para o Homem renascentista. Na sua viagem aos infernos, Dante explicará a natureza pela boca de Virgílio - que cita Aristóteles - e, mesmo no Paraíso, Beatriz<sup>149</sup> continuará as mesmas lições<sup>150</sup>.

A Natureza deixou de ser o todo, fundamento e meio envolvente da existência humana, para se tornar numa realidade que se encontra fora do homem. À apreensão da totalidade englobante, doravante impossível, substitui-se, agora, a contemplação sensível da paisagem.

É precisamente no contexto desta mudança, pelo seu significado epocal, que Joachim Ritter (1903-74) elege como momento inaugural do surgimento assumido da paisagem, a subida, em 1335, de Petrarca do Monte Ventoux<sup>151</sup>. Um empreendimento

<sup>148</sup> A palavra jardim pressupõe, de acordo com a sua etimologia, algo fechado, pois terá origem no vocábulo latim *Hortus Gardinus*, “local cercado para plantar flores e ervas”. Nas línguas nórdicas e saxónicas transformou-se em *garth*, que significa “cintura ou cerca”. A palavra portuguesa “jardim” é apropriada do francês *jardin*, destacando-se do termo “horto” pela sua componente lúdica.

<sup>149</sup> O poeta Dante Alighieri, na *A Divina Comédia* (1307-21), após a viagem, orientada por Virgílio, ao Inferno e Purgatório, conhece o Paraíso, guiado por Beatriz; personagem inspiradora, símbolo de pureza e perfeição.

<sup>150</sup> LENOBLE, Robert - *Histoire de L’Idée de Nature*. [S.L.]: Edition Albin Michel, 1969, p. 186.

<sup>151</sup> RITTER, Joachim - **Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 95.

novo, até então impraticado e “apenas impulsionado pelo desejo de tomar conhecimento por contemplação direta da invulgar altura de um lugar”<sup>152</sup>.

Ao significado deste empreendimento não foi, certamente, alheio Francisco de Holanda (1517-84), representando, no seu *Álbum das Antigualhas*<sup>153</sup> (1539-40), a vista da casa de Petrarca com o Monte Ventoux como fundo no desenho *Il sasso dovo Sorga nasce, dove Petrarcha scrisi “loco beato”* (a penha onde o rio Sorga nasce, o qual Petrarca descreve como “lugar bendito”) [Fig. 29].

Por outro lado, a temática pictórica paisagística emerge paralelamente ao desenvolvimento das cidades durante o renascimento, ambas alimentadas pelos comerciantes. Estes mercadores abastados tornaram-se patronos das artes seculares e buscaram os prazeres de natureza nos seus jardins e *villas* dos arredores. A natureza nestes espaços era, porém, cuidadosamente controlada e manipulada através de regras ortogonais, apesar de as paredes das construções frequentemente se encontrarem cobertas de pinturas e frescos evocando paisagens raramente geometrizadas. O deleite que se poderia obter percorrendo estes jardins como espaços naturais feitos, não se limitava, todavia, à fruição da natureza bem ordenada e passava, agora, pelo reconhecimento de elementos literários presentes no espírito dos homens que os desfrutavam: “Os preceitos da *ars poética* foram adaptados a uma *ars hortulorum*. E a *ut pictoria poesis* de Horácio tornou-se a *ut poesia hortis*”<sup>154</sup>

A “descoberta”, em 1416, do manuscrito de Vitruvius<sup>155</sup>, contemporânea do projeto de Brunelleschi para a cúpula da Catedral de Florença<sup>156</sup> e a expedição portuguesa de Ceuta em 1415, foram acontecimentos que, em conjunto com a mentalidade correspondente, estão prefigurados em certos eventos culturais ligados às artes. Neles expressa-se toda a duplicidade de direções para as quais se dirigiam os humanistas: domínio do mundo e renascimento da Antiguidade.

O interesse despertado pela paisagem urbana, através dos desenhos de gravadores

<sup>152</sup> PETRARCA, Francesco - *La Familiarum rerum libri IV*. Florença: Ed. Naz. dell’opera de F. Petrarca, 1933, pp. 80-ss. Citado por RITTER, Joachim - *Op. cit.*, p.95.

<sup>153</sup> HOLANDA, Francisco de - *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco D’Ollanda, pintor Português (...1539-1540...)*. E. Tormo (Notas de estudo), Madrid: Ministério de Assuntos Exteriores, 1940, folha 49 verso.

<sup>154</sup> MACDOUGALL, Elisabeth – *Ars Hortulorum, Sixteenth century garden iconography and literary theory in Italy*. In *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, 1º, Dumbarton Oaks. *The Italian Garden*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1979, p. 58.

<sup>155</sup> Vitruvius Pollio (~70-25 a.C.), o seu tratado *De Architectura*, foi recuperado na biblioteca do mosteiro beneditino de Saint-Gall, na Suíça.

<sup>156</sup> Filippo Brunelleschi (1377-1446) Cúpula da Igreja de *Santa Maria del Fiori*, Florença, 1420-36.



italianos, alemães e flamengos, torna-se generalizado. Graças ao uso da impressão, sobretudo de xilogravuras, pela primeira vez circulam por toda a parte representações semipanorâmicas das cidades europeias. As pessoas habituam-se à percepção sintética das partes de um aglomerado urbano e da relação que existe entre a cidade e o meio geográfico.<sup>157</sup> As intervenções passam então a dispor de um instrumento que garante uma consciência territorial à arquitetura. As novas espacialidades de forte axialidade tornam-se mais extensas, valorizando melhor as vistas dos pontos de fuga.

O uso das regras da percepção do espaço, assim como o seu ordenamento através da profundidade, como elemento compositivo, estava naturalmente limitado dentro dos ambientes urbanos, tradicionalmente mais comprometidos. As intervenções fora das cidades, no espaço natural, constituíam, pelo contrário, situações sem compromissos de estruturas urbanas, tornando-se lugares privilegiados para a aplicação destes princípios compositivos onde a perspectiva e o infinito se fundem.

Nos jardins das *villas*, a relação entre o objeto construído e o seu suporte concretiza-se na sua plenitude. A paisagem é estruturada artificialmente de modo a afirmar, tanto, a morfologia do lugar, como a sua condição, infinita e contínua, de espaço natural. A habitação constitui o elemento estruturador de toda a composição, no entanto, a sua centralidade está dependente das estruturas que ordenam a paisagem, construídas e naturais.

Na *De re aedificatoria*, escrito entre 1443 e 1452, por Leon Battista Alberti (1404-72), encontram-se as bases para uma organização do jardim apoiada na reconstituição das concepções da Antiguidade. Os seus modelos são, entre outros, o Jardim de Plínio. A novidade do jardim ideal de Alberti, frente aos modelos antigos, reside na sua insistência em que casa e jardim são formalmente uma unidade, devendo-se desenvolver a partir das mesmas regras geométricas. Mas a grande rutura estabelecida neste tratado é a arquitetura, ou a “arte edificatória”, ser vista como tendo algo inato e intrínseco que a torna indispensável ao homem, sendo o arquiteto promovido a “cérebro” da construção que concebe uma *cosa mentale*, como, mais tarde, o vai dizer Leonardo da Vinci (1452-1519) em relação à pintura<sup>158</sup>. Neste contexto, o domínio da intervenção estendia-se a todo o entorno humano, abrangendo “os caminhos, a extração da água (...) os

<sup>157</sup> BENEVOLO, Leonardo - *A Cidade na História da Europa*. Lisboa: Editorial Presença, 1995, p. 143.

<sup>158</sup> Na realidade a afirmação de Leonardo da Vinci é “Il disegno é cosa mentale” (DA VINCE, Leonardo – *Trattado della pittura*. Milão: Vittoria, 1939, p. 38.). Entendendo a sua visão do mundo que integra a Ciência e Arte, Leonardo parece referir-se ao processo de concepção artística, da qual sempre destacou a Pintura.

monumentos, santuários, templos, recintos sagrados e que abrindo passagens entre as rochas, atravessando montanhas, contendo lagos e mares”.<sup>159</sup>

Alberti, duma maneira quase preposterada, toca a questão da intervenção no território não urbano. Para este teórico, tal como para Plínio, a habitação deverá resultar da apropriação das várias ambiências do espaço natural. A casa e o espaço envolvente ajardinado são um todo revelando uma preocupação de transmitir uma continuidade com o meio natural.

“(…) eu gostaria que a casa senhorial ocupasse não o lugar mais fértil do campo, mas sim o mais conveniente, de onde se possa usufruir à vontade de toda a vantagem e prazer da brisa, do sol e do panorama. Oferecerá acessos fáceis vindos do campo; (…) será bem visível e terá uma vista para a cidade, uma vila fortificada, o mar e uma extensa planície, e terá expostos diante dos olhos os cumes das montanhas, as delícias dos jardins, os atrativos da pesca e da caça (…) nas partes que se destinam a todos, não faltarão espaços para passear, andar de carroça, nadar, áreas verdejantes e outras não cultivadas, pórticos e hemicírculos, nos quais os mais velhos possam de Inverno conversar ao sol aprazível e a família passe os dias festivos, e no Verão saboreiem a sombra.”<sup>160</sup>

Para Alberti, a fixação num sítio na paisagem faz parte da arte edificatória no seu todo, sendo que a localização adequada, a proporção exata e a escala conveniente, correspondem aos conceitos de *collocatio*, de *numerus* e de *finitio*<sup>161</sup>. A importância e o valor intrínseco do seu tratado, também autor de uma obra literária (mais vasta que a arquitetónica), é insofismável, mas não se fará sentir nos tratadistas que se seguiram. Não é Alberti que a tratadística humanista e renascentista vai seguir, mas Vitruvius, cujo manuscrito recém-redescoberto circulava entre os eruditos e interessados<sup>162</sup>.

Não é, pois, de admirar que o livro atribuído a Francesco Colonna (1433-1527), *Hypnerotomachia Poliphili*, faça uma representação desenhada de modelos arquitetónicos que evocam a Antiguidade. Não é propriamente um tratado de arquitetura, mas notabiliza-se pelas considerações de certos aspetos lúdicos do desenho arquitetónico no espaço natural, como é o caso do desenho da *Ilha dos Amores*, uma ilha/jardim de forma circular, ordenada por elementos naturais segundo um esquema rádio-concêntrico de tipo vitruviano, destinada à consumação do desejo dos amantes; uma espécie de jardim das

<sup>159</sup> ALBERTI, Leon Battista - **Da arte edificatória**. Arnaldo Espírito Santo (Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 138-139.

<sup>160</sup> *Ibid.*, Livro V, cap. 18, p. 360.

<sup>161</sup> *Ibid.*, Livro XI, caps. 5 e 6.

<sup>162</sup> FERREIRA, J.M. Simões – **História da Teoria da Arquitectura no Ocidente**. Lisboa: Vega, 2010, p. 27.

delícias que, no seu centro, apresentava uma construção referenciando o Coliseu de Roma.

O desenho do Jardim é, igualmente, tratado por Sebastiano Serlio (1475-1554) com intuito manualístico e tendo em atenção as possibilidades que a reprodução tipográfica oferecia. Mas, neste caso, os exemplos modélicos de jardins, com a tipificação das partes intervencionadas de Serlio, encontram-se longe do ponto de vista da intervenção que engloba todo a envolvente vivencial de Alberti.

Num dos desenhos no *Livro VII*<sup>163</sup> de Serlio, surge uma construção exemplar inserida no espaço ajardinado na qual a ligação ao plano horizontal do solo é feita através de um embasamento em quebra-mar<sup>164</sup>. Este gesto transforma a intervenção, quase, num navio que flutua sobre a paisagem, subvertendo o carácter definitivo do edifício. Esta transitoriedade autoriza a sua presença sem a necessidade da articulação e anuncia a forma autónoma da arquitetura, de certa maneira não muito distante da metáfora do edifício isolado modernista corbusiano.

O entendimento renascentista da natureza concebe a paisagem como um campo de significação, um poema cuja mensagem exige um processo de interpretação, em ordem a captar um sentido profundo. “Trata-se”, afirma o historiador Claude Dubois (1933), “de um universo-partitura, (...) um universo-livro, de um universo-palavra ou, ainda de um universo-espetáculo, vertentes que abarcam, dentro de si, uma relação fundamental da natureza como o sagrado”<sup>165</sup>. A ideia de um universo-música ou de universo-partitura, com a sua ressonância pitagórica, permitiria sublinhar, de forma cabal, uma perfeita aliança de contrários e a consequente proporcionalidade. Já a figura do universo-espetáculo, que no barroco se enriquecerá com uma profícua série de metáforas teatrais,

---

<sup>163</sup> FRANCESCHI, Heredi di Francesco de (Int.) – **Sebastiano Serlio, l'Opera d'Architettura, et Prospetiva...1600**. livro VII, capítulo XXV, Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Asturias, 1986, p.58: obra citada por DUARTE, Eduardo - **De França à Baixa, com passagem por Mafra. As influências francesas na arquitectura civil pombalina. Monumentos**. DGEMN, n.º 21, (2004), pp. 76-87.

<sup>164</sup> A presença do tratado de Serlio - *Regole Generali de Architettura* - trazida na bagagem de Francisco de Holanda, despertaria em Portugal um precoce interesse pela obra deste autor, num período quase contemporâneo à sua primeira publicação em Veneza (1537). O uso de planos simples oblíquos como metodologia elementar de transição formal é um interessante recurso - fundamental na engenharia militar nos baluartes e troços de muralhas - recorrente poético na arquitectura de carácter civil visível no embasamento em quebra-mar do torreão construído por Filipe Terzi, em 1581, no Paço da Ribeira, em Lisboa. Deste derivaram formalmente os dois torreões da fachada de Mafra, ainda com a mesma obliquidade na transição com o solo que Serlio, no *Livro VII* (1557), aplica num exemplo edificado, de expressão italiana. Estas composições piramidizantes sugerem geometrias tridimensionais autónomas, onde o vértice imaginado serve de remate ao volume, sem existir a necessidade do formalismo de uma cobertura de remate.

<sup>165</sup> DUBOIS, Claude-Gilbert – **L'Imaginaire de la Renaissance**. Paris. P.U.F. Escriture, 1985. p. 75. "Il s'agit d'un univers-partition, (...) un univers-livre, un univers-mot ou même un univers-spectacle, couvrant les aspects en lui-même une relation fondamentale de la nature comme sacrée".

abre o espaço necessário para um importante aspeto desta época moderna, o do deleite como sentimento característico do espetador, por relação ao que lhe é representado<sup>166</sup>.

O jardim renascentista é, de facto, a aspiração a uma natureza, de recolhimento no seio dos elementos da paisagem, contudo os seus traçados distinguem-no claramente daquilo que ele toca, apenas ao de leve: a paisagem está fora dos seus desígnios. Oferece, todavia, um paradoxo ao seguir um modelo da paisagem utópica pela influência da literatura que comunica - sob a forma da écloga, das bucólicas ou da ode - os elementos constituintes do espaço natural ideal: a árvore, a gruta, a nascente, o prado, os seres e os utensílios que lhe completam o léxico.

Se cabe a Petrarca o mérito pela difusão do olhar arcádico, o protótipo renascentista deste entendimento da paisagem pastoral, profundamente suavizada, deve-se à obra de Jacopo Sannazaro (1458-1530), publicada, pela primeira vez em Veneza, no ano de 1519. *A Arcádia*<sup>167</sup> - ou o *Libro pastorale nominato Arcadio* (1484-1504) - é a primeira grande obra da modernidade centrada sobre este assunto; título que, sintomaticamente, coloca em pé de igualdade o mundo dos pastores e o universo das letras.

Tal foi o interesse suscitado pela leitura das suas múltiplas edições que transformou a ficção narrativa pastoral e o lirismo bucólico numa prática poética generalizada em todo o continente europeu. As dimensões da receção deste género, em Portugal, são comprovadas pela importante produção literária anterior ao Romantismo, de que são expoentes os poetas Sá de Miranda (1481-1558), Bernardim Ribeiro (1482-1505), Luís de Camões (1524-80), Diogo Bernardes (1530-1605) e Fernão Álvares do Oriente (~1540-1600)<sup>168</sup>.

A Arcádia poética de Sannazaro reciclava os temas de Virgílio e revelava-se apelativa ao gosto da época pela introdução de um cenário mais expressivo expondo emoções sombrias, através do exílio de paisagens de abundância. Nela existiam precipícios, cascatas ocasionais e uma montanha erguia-se, na qual ciprestes gigantes e pinheiros cresciam. Lá encontrava-se, igualmente, a paisagem erótica presente no corpo da ninfa Amaranta, em cujos seios um caminho descreve um percurso que desce na direção de grutas sombrias. Assim, quando os nus deitados surgem nas pastorais de Ticiano (~1488-1576), Giorgione (1477-1510) e Domenico Campagnola (1500-64), as

<sup>166</sup> CALAFATE, Pedro – *A Ideia da Natureza no século XVIII em Portugal*. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. p. 36.

<sup>167</sup> SANNAZARO, Jacopo - *Arcádie*. Gérard Marino (Trad.), Yves Bonnefoy (Pref.), Paris: Les Belles Lettres, 2004.

<sup>168</sup> MARNOTO, Rita - *A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo*. Aníbal Pinto de Castro (Pref.), Coimbra: Gabinete de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, p. 7.

protuberâncias e cavidades dos seus corpos tornam-se ulteriores *locus amoenus* o Lugar de Delícias.<sup>169</sup>

Os humanistas da renascença evidentemente que gostavam de jogar com as fronteiras, indistintas e provocadoras, entre o sagrado e o profano. Os mosteiros cristãos, como jardins do paraíso, tinham sido definidos através das suas fortes cercas envolventes. A permeabilização destes muros teve sérias implicações na separação entre as arcádias selvagens e as cultivadas, criando lugares de Bosque, Água e Rocha que podiam ser penetrados, por deambulações ou passagens, provenientes de áreas mais formais. Estas poderiam tomar a forma de um *sacro bosco* ou de uma gruta sagrada, nunca uma floresta mas um sítio cuidadosamente descuidado no limite do jardim. As fronteiras imprecisas entre território rude e suave seriam marcadas por esculturas guardiãs de Hermes ou sob forma de sátiros<sup>170</sup>, quais pórticos imprecisos de passagem para diferentes mundos.

Assim a Arcádia, como um lugar privilegiado da arte permite pensar o jogo paradoxal entre o Jardim e o Caos, bem como a evocação fantasmática na paisagem. O *Locus Amoenus*, contrapondo-se ao *Locus Horribilis* - o lugar da morte e do terrífico - é suavizado como cenário erótico, onde a presença da morte, nunca desaparece por completo.

O facto de a concepção da Arcádia Renascentista retomar o imaginário literário da Antiguidade, não significa um retorno à sua formulação intangível; pelo contrário, a escalada na materialização da paisagem utópica, iniciada com os desertos medievais, manteve-se crescente, ainda que, frequentemente, limitado a áreas específicas ajardinadas, como contraponto às zonas mais formais.

Marcando uma perturbação no espaço destas materializações construtivas da Arcádia, o *tempietto* [Fig. 30, 31] funda uma centralidade pontual, que impõe, pela sua singularidade, a homogeneidade da envolvente. Esta retórica de desarranjo, colocada pela introdução do pequeno templo estruturalmente cristalizado em regras de *firmitas*, *utilitas* e *venustas* vitrúvianas e formalizado por Bramante (1444-1514), afirma a premissa, aparentemente contraditória, de que é necessário que a arquitetura apresente um grau de estruturação superior ao da paisagem para se integrar nela, revelando, de forma vigorosa, um valor cultural como contraposição ao natural.

Será interessante notar que o uso da cúpula pode ser entendido como marcação simbólica da morte, enquanto referenciada ao lugar de martírio, como é o óbvio caso do

<sup>169</sup> SCHAMA, Simon - **Landscape & Memory**. London: Fontana Press, 1998. p. 390.

<sup>170</sup> Sob a forma de cabeças e torsos esculpidos normalmente sem membros e montados em colunas quadrangulares.

*Tempietto di San Pietro in Montorio* (1502) de Bramante no contexto do aforismo geográfico que o localiza no ponto onde morreu S. Pedro. Esta associação na simbologia cristã é sequente dos *martyria*; mausoléus paleocristãos de planta central cruciforme com cúpula evidente, que devido à enorme influência do culto dos mártires, parece terem estado na origem formal da Mesquita de Omar ou Rocha, construída no séc. VII, em Jerusalém<sup>171</sup>.

Marcações simbólicas, sua singularidade e afirmação do lugar, os *martyria* representam uma aparente continuidade das tipologias greco-romanas de estrutura piramidal<sup>172</sup> do templo-mausoléu ou mausoléu imperial<sup>173</sup>. Esta composição geométrica é, aliás, detetável no *Tempietto*<sup>174</sup> de Bramante. A ligação conceptual da cobertura semiesférica à presença da morte poderá ser igualmente detetada em estruturas bastante mais anteriores: nas mamoaas ou *tumuli* usadas para deposição de relíquias funerárias, um pouco por todo o mundo, do megalitismo à Idade do Ferro.

O tema iconográfico do *martyria* é, na sua origem, uma substituição cristã da imagem do túmulo do mártir que se dispõe, ele próprio, ao martírio, certo da vitória da vida eterna. Esta anulação figurativa transformara a imagem das relíquias sem qualquer referência ao *memento mori*, esforçando-se por proclamar a supressão da morte<sup>175</sup>, impõe, no entanto, uma marca no local, alusiva à incontornável condição da mortalidade. Desta forma, a introdução do *Tempietto* no espaço do jardim, generalizada a partir do Renascimento, é, de certo modo, um assumir da presença constante da morte análogo ao *motto* arcadiano interpretado por Panofsky “Não obstante na Arcádia, eu (Morte), estou presente”.

Do ponto de vista formal, o templo circular transformou-se definitivamente no elemento essencial e emblemático da composição do espaço arcadiano, cujo arquétipo radica em modelos como são as estruturas de Delfos, Vesta ou, mesmo, Stonehenge. O

<sup>171</sup> GRABAR, André - *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. Londres: Variorum, 1972, vol.1, pp. 257-258.

<sup>172</sup> O eixo vertical formado pela composição geométrica em pirâmide dos *martyria* constituía uma rede de marcos fundamentais na paisagem comemorativa do cristianismo no período paleocristão pós Constantino (272-337). Certas basílicas como a do *Santo Sepulcro* em Jerusalém (327), a da *Natividade* em Belém (326) e a de *S. Pedro de Roma* (333), associavam os *martyria*, englobando-os em si. Particularmente significativo é facto dos projetos de reconstrução de *S. Pedro de Roma*, de Bramante a Antonio de Sangallo, manteram indiscutível o uso da cúpula verticalizada com referência ao Mausoléu de Adriano (125-130). FAGIOLO, Marcello - *Del Bramante ad Antonio da Sangallo: l'idea del Tempio-Mausoleo*. In: SILVAN, Pier Luigi. San Pietro: *Antonio da Sangallo, Antonio Labacco un progetto e un mobile: storia e restauro*. Milão: Bompiani, 1994, pp. 34-42.

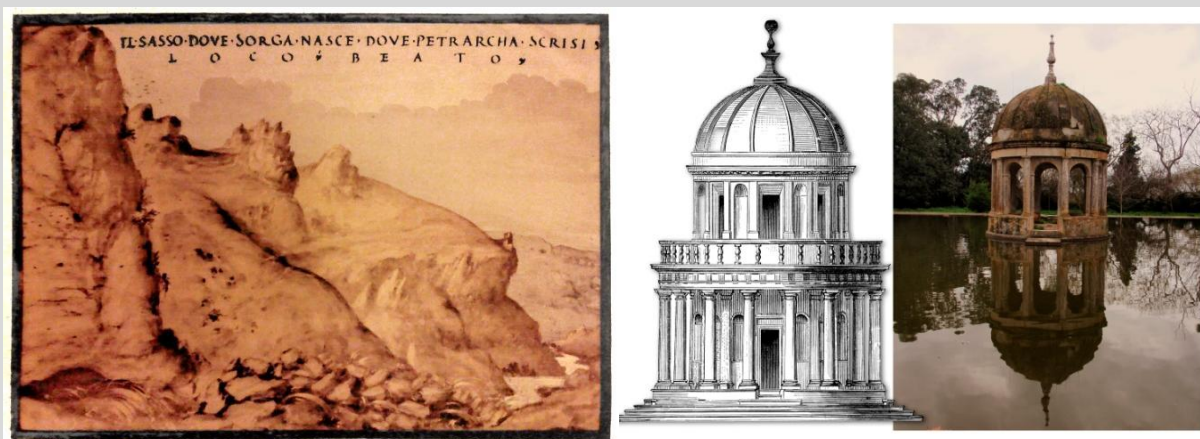
<sup>173</sup> FAGIOLO, Marcello - *Op. cit.*, p. 38.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>175</sup> GRABAR, André - *Op. cit.*, vol.2, p. 39.

*tholos* clássico - marca proto-arquitetónica e génese da escultura - é transplantado para o jardim, sem qualquer constrangimento, tornando-se representante isolado do antropomorfismo meridional que constituiu, ao longo dos tempos, receita para a encenação do lugar utópico.

Longe da densidade cognitiva da mamoa ou do *martyria*, o *tempietto* possui uma condição imagénica que o torna parte integrante de qualquer cenografia do território com pressupostos referentes à ideia de Éden; marca o *Locus Amoenus* e representa a pontualização, dir-se-ia, quase cartográfica do paradigma do Sítio ideal.



Figs. 29, 30, 31 – Monte Ventoux, F. de Holanda, 1539-40. Tempietto, S. Pietro in Montorio, 1502, Bramante. Quinta das Torres, 1570, Azeitão, A. Rodrigues.

### 1.5.5. Utopia e Intemporalidade: O Neoclassicismo

O impulso perspético globalizador Barroco, mais próximo da artificialidade do que do natural, desfocou momentaneamente o lugar arcadiano de carácter pontual e singular. Enquanto os desertos conventuais constituíam exceções na continuidade da materialização da Arcádia, os jardins desenhados por Le Nôtre (1613-1700) prolongavam o entusiasmo pelo formalismo urbano, destinavam-se ao olhar em êxtase; ao palco das ciências da ótica.

Esta nova concepção estética converte as *vias-sacras* numa estrutura cenográfica destinada á sedução do olhar, à absorção do espetador. As novas estruturas em escadório afastam-se da pontualização arcádica, o sítio, agora, é global: impõe-se como totalidade.

Contudo, a ideia da recriação do sítio ideal como ponto humanizado na paisagem, surge com uma coerência, na pintura barroca, sem paralelo na arquitetura e escultura do séc. XVII. Os princípios de composição<sup>176</sup> que Claude Lorrain usou como base de construção das suas vistas, influenciaram a formação dum modelo referente adotado, durante todo o século subsequente, por pintores e pelos seus seguidores em geral. Estes princípios decompõem a paisagem nos seus elementos constituintes, em termos de profundidade, de verticalidade e horizontalidade dos elementos de composição e de luminosidade.

A composição e o tipo de perceção que esta leitura comporta corresponde a uma, quase, perfeita montagem da síntese da interpretação de paisagens. Apesar do potencial deste instrumento, ele acabaria por ser esmagadoramente utilizado apenas na descrição de paisagens. Este modelo de composição penetrou tão profundamente na cultura do séc. XVIII que o “saber como olhar a paisagem” era considerado uma arte baseada em regras muito precisas. Não se tornava necessário entender a composição do espaço mas, para o dileitante e para o público culto, era suficiente ser capaz de imaginá-lo e discuti-lo nos termos apropriados.

---

<sup>176</sup> Nas composições de Claude Lorrain, deteta-se um modelo recorrente: o ponto de vista é elevado; no primeiro plano um grupo de árvores e edifícios forma uma zona de sombra; uma série de planos claros e escuros afastam-se até ao horizonte luminoso; uma intervenção construída permite que os diferentes planos se justaponham sem entrarem em conflito e simplifica a leitura das várias escalas em presença. BARREL, John - **The Idea of Landscape and the Sense at Place 1730-1840; an approach to the Poetry of John Clare**. Cambridge, Massachusetts: [s.n.], 1992, pp. 146-150.



Nas *soirées* e nos salões, que preludiavam os inícios do séc. XVIII, os artistas impulsionam a construção temática de novos conteúdos e fornecem os meios de divulgação e difusão, acabando por anunciar o vislumbre, ainda longínquo, para a revolução de toda a cultura visual, à qual desde sempre pertence a Paisagem.

Nas suas sucessivas antecipações, as artes colocavam-se definitivamente no centro desta convulsão e ajudavam o emergir da renovação do pensamento moderno, abrindo caminho para a vindoura revolução paradigmática, que se iniciara já com o empirismo de Francis Bacon (1561-1626). Conquistavam terrenos na renovação em múltiplos campos disciplinares, com especial destaque para a apropriação literária e filosófica, e para as descobertas percecionais do mundo, agora mais liberto do determinismo religioso. A Europa presencia, durante o período iluminista, à abrupta mudança das concepções de cultura fundada no Dever, para outra que se pretende fundamentar no Direito<sup>177</sup>. Assiste-se à crítica de todos os preconceitos e ao desenvolver de um generalizado preconceito contra os preconceitos<sup>178</sup>.

O limitado entendimento que os diferentes movimentos artísticos quase sempre reservaram à releitura da paisagem, enquanto suporte com potencial revolucionário para a prática artística, resultará no seu escasso aproveitamento. Nessa fase, a perceção da paisagem perde valor pela reiterada incapacidade, sempre protelada, de nela se integrar e reconhecer a cidade como parte da sua condição física mais abrangente. Precisamente quando toda a dinâmica criativa está crescentemente voltada para a condição humanizada do território, torna-se refém da aura polarizadora e hegemónica da urbanização galopante, determinada pela nova exaltação da metrópole.<sup>179</sup> Apenas a literatura se vai antecipar verdadeiramente, esboçando uma primeira linha de abertura. A cidade vai, assim, ser percorrida, literariamente, como uma paisagem, a que se assegura a dimensão poética, da *flânerie*, ulteriormente invocada por Baudelaire (1821-67) e que só muito mais tarde Walter Benjamin revalidará.

Na generalidade dos casos, as sociedades ocidentais irão ignorar, durante muito tempo, todas as inovações na abordagem da Paisagem, apesar da gradual abertura a uma cultura de massas, que lentamente despontava, permitida pelos ideais de igualdade proclamados pelos diversos e repetidos manifestos de libertação: a independência Norte Americana e a Revolução Francesa.

---

<sup>177</sup> HAZARD, P. - *La crise de la conscience européenne: 1680-1715*. Paris: [s.n.], 1935, p. 145.

<sup>178</sup> FERREIRA, J.M. Simões – *História da Teoria da Arquitectura no Ocidente*. 1ª ed. Lisboa: Vega, 2010, p. 61.

<sup>179</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. cit.*, p 109-112.

Mesmo assim, destaca-se na tratadística arquitetónica Le Camus de Mézières (1721-89) pelo seu enfoque no estudo dos efeitos da arquitetura, na sua percepção ou sensações que inspira, que teve como base as intervenções na paisagem dos novos jardins franceses de tipo naturalista e pitoresco. Na sua obra *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, publicada em 1780, o problema do carácter não se liga à identidade do construído, mas sim à expressão de emoções. Para Le Camus as sensações derivavam da natureza; uma natureza que passa a ser vista como loquaz, expressiva, cheia de carácter e, na sua esteira derivativa, também a arquitetura. Assim, o problema do carácter remete para o espaço natural: a arquitetura deveria ter carácter porque a natureza o tinha<sup>180</sup>. Le Camus de Mézières antecipara, desta forma, Boullée e Ledoux com o seu radicalismo expressionista baseado na ênfase do carácter, sem, contudo atingir toda a problemática, nem o fulgor destes.

O Século das Luzes acrescentou novas colocações na relação do Belo com a Natureza, expostas por Jean-Jacques Rousseau (1712-78). Estas preconizavam que a paisagem deveria ser contemplada como uma obra que erradia beleza, porém, sem juízo de gosto, apenas experimentando-a, de maneira subjetiva, ou seja, a natureza deveria ser admirada como um bem universal, pois ninguém consegue permanecer imune a esta.

É neste ambiente da segunda metade do séc. XVIII, onde os grandes sistemas do século anterior tendiam a ser substituídos por um enfoque naturalista, que surgem, um pouco por toda a Europa, paisagens construídas que materializam os formulários poéticos e pictóricos da Arcádia.

Para Rousseau, bem como para os seus devotos mais puristas, nada poderia melhorar o carácter sublime da natureza. Por conseguinte, quando o seu último patrono e amigo, marquês René de Girardin (1735-1808), planeou uma vasta intervenção na sua propriedade em Ermenonville fez o seu melhor para evitar os formalismos usuais, com sebes rigorosamente podadas, tais como em Versailles (não muito distante da sua propriedade).

Ermenonville acabou como uma enciclopédia de toda a Arcádia<sup>181</sup>: A paisagem selvagem foi representada por um deserto de rochas e o mundo dourado de Ovídio tomou a forma da, especificamente designada, “Seara Arcadiana”. Inicialmente René de Girardin tencionava adicionar Poussin às suas “pinturas vivas”, recreando, no meio da Seara Arcadiana, o túmulo onde se lia a inscrição *Et in Arcadia ego*, mas acabaria por

<sup>180</sup> FERREIRA, J.M. Simões – *Op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>181</sup> ROMAIN, Antoinette le Normand – *The “Ideas” of René de Girardin at Ermenonville*. *Mosser and Teyssot*, (2003), pp. 36-39

edificar uma cabana vermelha, morada de Filémon e Báucis aos quais, segundo Ovídio, foi concedida a imortalidade vegetal, sendo transformados em árvores no seu momento da morte. Uma opção na referência aos dois arcadianos pelágicos, mas, antes de tudo, ao *Genius Loci*<sup>182</sup> (literal) da paisagem utópica.

A paisagem ideal de Girardin acabaria destruída no curso da Revolução Francesa, sem que este conseguisse restaurar a Arcádia. As intervenções em Ermenonville, levaram décadas para formar uma sucessão de partes percorríveis de acordo com a lógica, expressa no seu livro *De la composition des paysages; suivi de, Promenade, ou, Itinéraire des jardins d'Ermenonville*<sup>183</sup>, onde Girardin descreve a paisagem utópica, com as suas ligações vivenciais, demonstradas pelos aldeões, dele inquilinos, habitantes das originais *fermes ornées*, como uma nova ética. Não se trata tanto de uma Arcádia moderna, mas da oposição às regras da corte absolutista francesa, aproximando-se dos ideais democráticos. Aliás essa natureza contestária seria reflexo do seu amigo Rousseau, o qual, nos seus últimos dias de vida, ali ficou hospedado numa construção – a *Cabana de Rousseau* – projetada especialmente para ele [Fig. 32].

A ilha, localizada num lago artificial, com o túmulo onde o filósofo ficou inicialmente sepultado [Fig. 33], ainda hoje existe. Ermenonville, na cultura Ocidental, passou a integrar o conjunto de componentes de referencial arcadiano: assim, de Monticello - propriedade de Thomas Jefferson (1743-1826), na Virginia – à reprodução da Ilha de Rousseau na entrada dos Jardins de Wörlitz, em Dessau [Fig. 34], construída nas últimas décadas do séc. XVIII, são frequentes os exemplos com referências a Ermenonville.

Por outro lado as *Fermes Ornées*, que ocupavam partes de jardins ainda durante o séc. XVIII, foram uma expressão particularmente grata no movimento romântico. Emulando a Arcádia, este paraíso pastoral habitado e produtivo<sup>184</sup> criado para refletir a harmonia do homem com a perfeição da natureza, crescia na sua vertente construtiva, composto agora por uma fazenda, apoios, animais domésticos, bem como todo o léxico das alusões arcadianas: *follies*, *grottos*, estátuas e textos clássicos, combinados com passeios em alamedas serpenteantes, água corrente e lagos, áreas de luz e sombra,

<sup>182</sup> Na realidade é o arcadiano Silvanus – o mais boémio dos cúmplices de Pan –, a origem do *Genius Loci*, e não Filémon e Báucis.

<sup>183</sup> GIRARDIN, René-Louis de - *De la composition des paysages*. Michel H. Conan, posfácio. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1992.

<sup>184</sup> O cariz funcional da *ferme ornée* foi dificilmente mantido, acabando por ser marginalizado e ultrapassado pelo seu aspeto pitoresco, tal aconteceu a quase todas as principais construções desta natureza, como aconteceu no *Hameau de Marie Antoinette*, em Versalhes, onde não perdurou a vertente produtiva.

coleções botânicas especiais ou exóticas e inspiradoras vistas emolduradas. Livre das restrições do jardim formal do séc. XVII, a *Ferme Ornée* foi o primeiro passo para as intervenções do arquiteto Capability Brown (1716-83) que iriam tipificar o paisagismo inglês, por um longo de tempo.

De Virgílio aos Jardins de Wörlitz, todas estas Arcádias, primitivas ou pastorais, tinham sido possessões senhoriais. Mesmo quando o liberal marquês René de Girardin encorajava o público a visitar o seu parque, fazia-o com o ar de anfitrião aristocrata providenciando uma academia de sensibilidade ao ar livre<sup>185</sup>. É irónico, pois, que a primeira Arcádia, verdadeiramente popular, tenha sido criada no coração da floresta real de Fontainebleau<sup>186</sup>. Um lugar saturado em memórias seculares, através das dinastias de reis Valois e Bourbon, pintado, anos mais tarde, pelos artistas de Barbizon – Corot (1796-1875), Diaz de la Peña (1807-76), Millet (1814-75), Théodore Rousseau (1812-67), ou mesmo Silva Porto (1850-93) – no qual as suas clareiras e carreiros apresentam direções opostas ao caminho dos reis. Nestas pinturas dessublimadas a sonolência sombria é inquestionavelmente arcadiana e em vez de ninfas e sátiros, surgem condutores populares de mulas, pastores itinerantes e amantes movem-se serenamente através das ravinas. Substituindo as cabras, vacas ruminam acomodadas nas sombras das ramagens. É uma Arcádia que parece ter sido, de certa forma, anexada pela boémia.



Figs. 32, 33, 34 – *Cabana de Rousseau*, Ermenonville, c.1774. *Ilha de Rousseau*, Ermenonville, 1778. *Jardins de Wörlitz*, Dessau, 1795.

<sup>185</sup> SCHAMA, Simon - **Landscape & Memory**. London: Fontana Press, 1998, p. 546.

<sup>186</sup> A Floresta de Fontainebleau era já um destino para passeios de retiro em 1807, quando Napoleão deu início a reformas florestais e a sua reflorestação com pinheiros, em 1830, motivou duras críticas por parte dos artistas que buscavam inspiração na floresta. A partir da construção da linha ferroviária, Fontainebleau tornou-se um popular motivo de visita proporcionando aos parisienses passeios de um dia. Em 1861, foi aí criada a primeira reserva natural do mundo, mesmo antes da criação do Parque Nacional de Yellowstone nos Estados Unidos.

A Arcádia neoclássica é adensada de significado, tornando-se, a sua estrutura de alegorias, mais profunda e complexa. Do esforço de definir esta Paisagem Utópica e de lhe estabelecer um conceito no domínio erudito, resultou uma Arcádia verdadeiramente universal, com carácter referencial e capaz de ser absorvido pelas várias épocas vindouras.

A escalada na crescente materialização da natureza ideal, que se vinha a verificar desde a Idade Média, registou, nesta época, um ponto de inflexão; por um lado, a construção na paisagem de ambientes arcadianos atingiu o seu expoente na variedade e complexidade, abrangendo, mesmo, recriações pastorais envolvendo o funcionamento de comunidades de pessoas e edifícios; por outro lado, o aprofundamento temporal e a crescente elaboração alegórica tornariam a paisagem utópica mais difícil de interpretar. Se no jardim renascentista a Arcádia se encontrava vizinha e de acesso linear, com o Iluminismo esta torna-se mais apartada e esquiva: possui, agora, um território próprio mais mental que formal. Já não se trata de um sítio utópico recriado num canto sombrio do jardim, a sua fruição obriga a um distanciamento. De acordo com a sua conceptualização neoclássica, para encontrar este refúgio íntimo e literário é, agora, necessário percorrer um caminho isolado ao longo da natureza, viajar e ultrapassar camadas temporais em busca do Sítio vivencial, pontualizado, como meta, pela fuga ao compromisso urbano.

Para o Romantismo, este percurso geográfico, tornar-se-á, então, numa viagem de autodescoberta.

### 1.5.6. A Inevitabilidade do Pitoresco: O Romantismo

A divulgação dos resultados das grandes expedições<sup>187</sup>, como as de Darwin (1809-82) e Humboldt (1769-1859) - que se tornariam emblemáticas - permitiram a releitura centrada na Paisagem em toda a sua complexidade.

A ideia romântica da paisagem é uma ideia intemporal, ela reúne toda a sua história. É construída pelo vaguear pelos recantos da terra. Em todos os exploradores, o ato de viajar teve, para além dos objetivos científicos que os guiou, uma componente romântica, uma emoção de conhecer as paisagens do mundo, onde, em paralelo com a natureza e o desconhecido, sempre existiu o sentido de beleza natural, o poético e o pitoresco.<sup>188</sup>

Desta visão revolucionária do meio onde vivemos, o que mais facilmente foi apreendido pelo gosto da classe liberal oitocentista, foi a reinterpretação da natureza através de uma estilização que a suavizava, que arredondava, tornando-a limpa e arrumada.

Fez-se a conversão da paisagem visualizada – literariamente ou através da arte da pintura – numa nova paisagem, de consumo coletivo em meio urbano – o espaço verde urbano, materializado nos parques e jardins que agora servem todos os cidadãos, ainda que sejam disciplinados pelos interesses burgueses, a quem se destinavam em primeira instância<sup>189</sup>. Esta nova paisagem manteve-se, no entanto, cativa dos valores e códigos de gosto que eram apropriados de toda a arte precedente, onde no início do séc. XIX, após, finalmente, o declínio da exuberância barroca e rococó, dominavam todos os revivalismos do neo e do pitoresco ao exótico.

Não obstante a palavra paisagem, em inglês *landscape* – tal como ficou exposto anteriormente – ter sido introduzida como o termo técnico para designar a pintura de cenas rurais, o significado deste termo haveria de ser alargado mais tarde, após a difusão

---

<sup>187</sup> Charles Robert Darwin participou na viagem do navio *HS Beagle* com o principal propósito de levantamento cartográfico das costas da parte sulista da América do Sul como uma continuação do trabalho de levantamentos anteriores, 1831-1836. Alexander von Humboldt fez um conjunto de viagens exploratórias pela América Central e do Sul, 1799-1804 e pela Ásia Central, 1829.

<sup>188</sup> MENDONÇA, Nuno José de Noronha: **Para uma Poética da Paisagem**. Évora: [s.n.], 1989. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora. Vol. I, p. 7.

<sup>189</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. cit.*, p. 113.

do romantismo na Europa, passando a abranger uma parte dos cenários naturais que poderiam ser obtidos de um relance a partir dum ponto fixo, tal como se tratasse de uma pintura. Durante todo o séc. XVIII, o termo paisagem manteve conotações pictóricas, não se referindo a um objeto natural, mas mais um modo de observar e representar, por palavras ou desenhos, o objeto.

O fascínio pela paisagem pitoresca de William Gilpin e o conceito valorativo da paisagem sublime de Edmund Burke eram dois fatores dominantes que conduziram à eleição, dos espaços naturais selvagens, a paisagens - entendendo-se o termo de “paisagem” como espaço com significado cultural, ou, por outras palavras, integrada pela Ordem Humana.

Desta ideia da paisagem, muitas foram as intervenções nos espaços naturais, que nela assentaram as suas premissas. Em Inglaterra, nos finais do séc. XVIII, Gilpin aplicava, simplificando-o, o modelo de composição da paisagem usado por Claude Lorrain (reduzindo o número de planos, utilizados na abordagem perspetiva, para três: primeiro plano, segundo plano e horizonte), manipulando com grande liberdade os elementos existentes.

O grande sentido operativo dos guias e aguarelas de Gilpin convenceram Humphry Repton a aplicar estes modelos de paisagens “artificiais” nas suas intervenções [Fig. 35]. Estas destacaram-se pelo seu ensaio projetual, de cariz sempre pictórico, permitindo uma visualização acessível e inequivocamente fascinante. Através de sequências de desenhos, que mostravam a vista do local antes e depois da intervenção proposta, Repton, acima de tudo, construía um cenário pitoresco facilmente compreensível para todos aqueles que achavam incompreensível os meios de representação usados pelos arquitetos.

O conceito principal nas intervenções na paisagem de Repton era o da apropriação. O sentido propositivo do termo “apropriação” era utilizado de forma a descrever a extensão da propriedade e o prazer, que o seu proprietário daí obtinha em a poder controlar através duma visão panorâmica. Por outras palavras, o prazer do processo de poder sobre a paisagem que esta garante.

Nesta fase da evolução decrescente da materialização das Arcádias, os *landscape gardens* são povoados de falsas ruínas para inflamar o imaginário de quem circula pelos jardins, num devaneio de “linhas serpenteantes”<sup>190</sup>, em busca duma origem enigmática e

---

<sup>190</sup> Alusão à linha de beleza ou serpentina (*serpentine line*), como elemento estrutural de composição em forma de “S” segundo William Hogart na sua obra de 1753 *The Analysis of Beauty written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*. Citado por: QUINTAS, Alexandra Ai – *Op. cit.*, p.276.

apelando à memória de um passado construído como berço da cultura, numa invenção das identidades nacionais<sup>191</sup>.

A época do início do séc. XIX era propícia à reflexão sobre os espaços vastos naturais supostamente selvagens. O continente americano oferecia-se como um novo território e com ele a capacidade de atribuir valores a objetos independentemente da sua capacidade pitoresca, se bem que condicionados por uma avaliação estética de carácter ainda romântico.

Enquanto o pintor americano George Catlin (1796-1872) defendeu o argumento de parte das paisagens naturais serem conservadas como Parques Nacionais, escritores como William Cullen Bryant (1794-1878) e Henry David Thoreau (1817-72) enalteciam as virtudes e os valores formais da paisagem natural da América do Norte. Num novo território que não possui os artefactos nem a cultura histórica da Europa, os espaços naturais poderiam simbolizar um elemento de identificação nacional. Essa paisagem pitoresca da prédica europeia, cuja exata noção transposta para o Brasil do séc. XIX, resultou na afirmação de uma identidade simbólica apoiada no exotismo. Nessa mesma década, em Inglaterra, as áreas que tinham servido de inspiração a William Gilpin, um século antes, no seu *Essay on Picturesque Beauty* de 1792, foram classificadas de parques nacionais. Este facto não representa uma coincidência mas sim o resultado direto da influência do gosto romântico. O próprio Le Corbusier repete o conceito do séc. XVIII, inscrevendo as obras de arquitetura, nos espaços naturais, quando dispõe as construções dentro de um indiferenciado jardim pictórico inglês com algumas árvores isoladas a enquadrar os edifícios-objeto; concepções ambientais apostando no estabelecimento de um novo equilíbrio entre o artificial e o natural, entre o construído e a natureza, intuído desde cedo no modelo ainda ruralizante da *cidade-jardim*.

A importância do pitoresco, para os intérpretes da paisagem, é bem mais profunda do que aparenta ser, pois esta estética influenciou-nos tanto que a utilizamos em quase tudo o que fazemos ligado ao espaço natural. Sempre que se foca um objeto através da objetiva duma máquina fotográfica estamos a fazer o que Gilpin nos ensinou. Porque a objetiva captura unicamente um segmento da vista e porque (salvo poucas exceções) a decisão de a apontar numa direção em vez de outra é tomada por uma pessoa, todos têm de compor uma imagem, ninguém com uma máquina fotográfica consegue escapar ao pitoresco.

---

<sup>191</sup> QUINTAS, Alexandra Ai – *Op. cit.*, p.276.



Poder-se-á afirmar, usando a terminologia tão inédita quanto apropriada de Roland Barthes<sup>192</sup>, que o “Spectrum” (o referente fotográfico) encontra-se condicionado pela própria construção mental da paisagem idealizada do “Operator”, interferindo, deste modo, na capacidade de ver a fotografia na sua totalidade. Já na perspetiva do “Spectator”, sem a mediação da vivência do lugar, o “Studium” resultante permitirá estabelecer uma eventual relação direta e imediata com a foto que metamorfoseia o espaço natural em objeto. É interessante notar que, tal como na percepção arcadiana em que o sujeito associa a leitura do espaço à presença da Morte e, consequentemente, à sua finitude, também Roland Barthes estabelece uma emotiva analogia entre a Fotografia e a Morte.

Mesmo no campo do património industrial, cuja percepção nos poderia levar a acreditar, estar longe do Romantismo, é um caso de particularização. Por menos românticos que estes sítios sejam, o mesmo processo de seleção dos pontos de vista, uma interação na atribuição de valores formais e uma necessidade de preservação de ambientes profundamente referenciados a um estado de espírito do romantismo.

Esta condição é ilustrada pelas grandes estruturas fabris que, após anos de abandono, foram reabilitadas para espaço de museu e de exposições. As suas fornalhas agora musealizadas, tornaram-se, pelo uso de vários tipos de iluminação, plenas de referências fumegantes de brasas incandescentes, soltando labaredas, a abarrotar de metais incandescentes, prestes a explodir a acreditar no seu atual estado precário. Ora estas visões, nada mais são do que o sublime definido, por Edmund Burke, em 1757.<sup>193</sup>

Por outro lado a alusão à Arcádia encontra-se presente nas mais variadas vertentes da intervenção na paisagem no Romantismo. Contudo o imperativo de a materializar construtivamente atenua-se significativamente. Agora a contemplação da paisagem onde o registo da humanização se mostra ausente (ainda que apenas na aparência), passa a ser fundamental.

A descoberta da primordialidade e do espetáculo efémero, oferecido pela natureza indomada, convida à deambulação pela paisagem. Trata-se de uma viagem de fuga ao

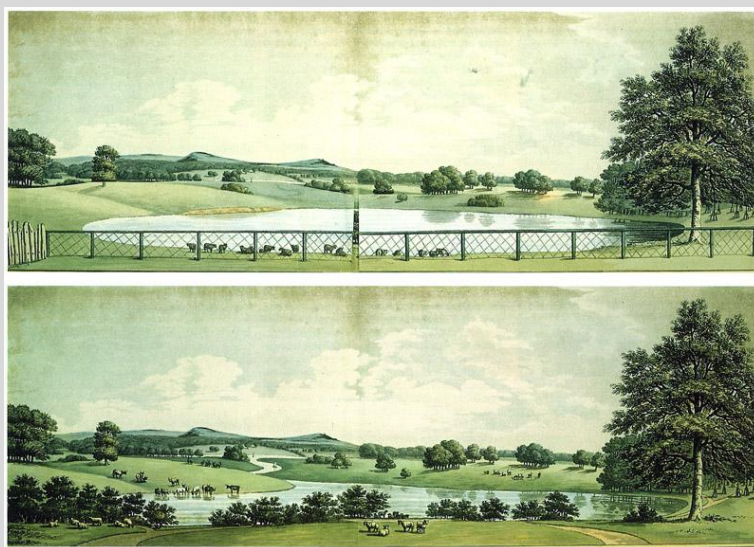
---

<sup>192</sup> Roland Barthes (1915-89) torna claro o seu processo de descoberta, designando como “Operator” o fotógrafo; “Spectator” aquele que vê a imagem; “Spectrum” o referente fotográfico; “Studium” para o despertar de interesse ou indiferença; reconhece, por fim, o “Punctum” onde, casualmente existe uma sensação específica, a ferida, o choque, o pormenor que estabelece uma relação direta e imediata com quem vê a imagem. A sua obra revela a foto como um objeto no qual se pode encontrar um instante de vida que nos remete para um lugar entre o passado e o presente. O ato fotográfico como a materialização da morte - cujo mote é o próprio luto pela sua mãe recentemente falecida. BARTHES, Roland - **A Camera Clara**. Lisboa: Edições 70, 2005.

<sup>193</sup> BURKE, Edmund - **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful**. 1ª ed., [S.I.]: [s.n.], 1757.

urbano, cujos espaços se encontram em exponencial crescimento com o início da era industrial e, sobretudo, com a cidade pós-liberal. Em última instância, é uma fuga impelida pela busca do Sítio ideal. Esta meta prefigura-se, porém, inatingível e o sujeito permanece na condição de viajante, colecionando as suas descobertas: imagens da sua passagem de apelo ao sublime ou ao exótico, mas igualmente de conhecimento interior.

Neste processo de busca pela paisagem, a ideia da Arcádia é ubíqua, está constantemente implícita, mas permanece longínqua, fora do domínio humanizador da temporalidade e, raramente, objeto da intervenção como espaço vivencial.



**Fig. 35** – Proposta para *Tatton Park* antes e depois, Cheshire, 1792, H. Repton.

### 1.5.7. O Fim da Paisagem? *Flâneur*<sup>194</sup> no Moderno ao Pós-Moderno

O posicionamento modernista de ruptura radical com todas as linguagens anteriores, criou uma matriz ética de oposição ao clássico e ao tradicional que ainda exerce influência na presente intervenção na paisagem. Deste modo, o ciclo de materialização da Arcádia, em crescente escalada desde os desertos medievais, cessou definitivamente na primeira década do séc. XX.

Um ato inédito de consagração simbólica da paisagem, afirmado pela determinação estética de compreender o território humanizado, surge no fim do séc. XIX, inícios do séc. XX. Essa experiência ocorre, mesmo enquanto ato de negação da própria arte.

O Movimento Dada deixará esse legado, de negação, ao propor as suas visitas/excursões a Paris, em 1921, essa constantemente evocada cidade onde frequentemente vagueara o *Flâneur*. Contemporaneamente, Walter Benjamin (1892-1940) associa a cidade percorrida por esse mesmo *flâneur* à experiência mítica do labirinto que se transforma, encerrando os opostos dialéticos de ser uma paisagem e ser também, simultaneamente, a sua própria casa<sup>195</sup>. É também ele que explica que na cidade não é a orientação que interessa, mas sim o saber perder-se, que exige aprendizagem para que aqui mesmo, neste ambiente comum, isso possa ocorrer naturalmente, tal como poderia acontecer num bosque. Poeticamente, ele compara os sinais físicos dessa cidade aos ruídos e outras sensações experimentadas na natureza, como a intensidade da luz ou do vento, ou ainda a ondulação do solo.<sup>196</sup> Mas, sentir esta cidade de *flânerie* exige empenhamento e dedicação, e será essa a única partilha entre o *flâneur* e os artistas Dada. Este *ready-made* urbano, nunca proclamado, sucedia assim ao objeto *ready-made*, e

---

<sup>194</sup> Usa-se, na presente tese, a expressão “*Flâneur*” no sentido do perambular sem destino, mas crítico. Este termo surge em França - entre os anos de 1800 e 1850 - como desígnio de uma nova experiência urbana, proporcionada pelo crescimento acelerado das grandes metrópoles. A figura do *flâneur* é retomada por Walter Benjamin da obra literária de Baudelaire e Allan Poe; observando, vagueando incógnito pelas ruas, galerias, cafés e no meio das multidões que habitam os espaços públicos da capital francesa e inglesa, mas, apesar de tudo, solitário. O estar no “centro do mundo” e, simultaneamente, refugiado deste, permite entender parte do contexto urbano no qual se desenvolveu a *flânerie*.

<sup>195</sup> CARERI, Francesco – **Walkscapes, Walking as an aesthetic practice**. Barcelona: GG Land&Scape, 2003, p.72.

<sup>196</sup> BENJAMIN, Walter - **The Arcades Project**. Howard Eiland ; Kevin McLaughlin (Trad.), New York: Belknap Press, 2002. pp, 365-807.

também ao *ready-made* arquitetónico que, por sua vez, Marcel Duchamp concebera e proclamara em 1917.<sup>197</sup>

João Cardielos (1963), no seu texto de tese acerca da Arquitetura da Paisagem, descreve expressivamente este posicionamento artístico da primeira década do séc. XX, no seguinte forma:

“A visita/excursão leva-os ao campo. Cumpre-se mais uma etapa desta crescente apropriação territorial e o registo consagra um lugar onde, no fim, nada restará para além da memória e dos registos literários que ela vai permitir. Como se o vazio e desabitado bosque permitisse uma superação do real, e a ultrapassagem dos limites da experiência do tempo da vida real, ao encontro de um passado primitivo e refundador. A deambulação será o instrumento para a imersão psicológica no inconsciente do território.”<sup>198</sup>

Este sentimento “flaneuriano”, de que Baudelaire<sup>199</sup> foi o precursor, reflete o crescimento exponencial das cidades pós-industriais e do permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo, o ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande aglomerado urbano. A flânerie, boémia por vocação artística, obtém a fuga dentro da multidão. Mesmo assim, corresponde à experiência de solidão, vista como refúgio e abrigo (tal como na vivência da paisagem utópica), paradigma natural/artificial na cidade.

O reflexo deste sentimento faz-se notar em Portugal com Fernando Pessoa, sobretudo através, do seu heterônimo Álvaro de Campos; poeta futurista que vivencia o processo de industrialização e despreza viagens em favor de passeios pela cidade. Para Campos, o interesse pelos lugares urbanos deve-se pelo progresso material, é uma paisagem de mistério. Observa, de forma dinâmica, as coisas e as pessoas que passam nas ruas. Sente-se isolado e abandonado na cidade, por isso repele-a<sup>200</sup>.

Quando, em 1967, Robert Smithson pegou na sua máquina fotográfica e encetou uma viagem por Passaic, sua cidade natal, convertida então num subúrbio deprimente de Nova Jérсия, as imagens e os textos resultantes desse exercício, publicados na revista *Artforum*, revelaram a surpresa de uma paisagem ambigualmente fascinante, marcada

<sup>197</sup> Marcel Duchamp (1887-1968), *Fonte*, 1917, escultura, porcelana, original perdido. Gesto iconoclasta do urinol invertido, apresentado no Salão da Sociedade Nova-iorquina de artistas independentes, com a assinatura “R. Mutt” - fábrica que produziu o urinol – assinada lateralmente na peça.

<sup>198</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. cit.*, p.129.

<sup>199</sup> BAUDELAIRE, Charles-Pierre - *Le Peintre de la Vie Moderne*. [S.I.]: [s.n.], 1859. [Acedido a 29 de Maio de 2012]. Disponível na internet <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=29&s=1#>

<sup>200</sup> Como exemplo do sentimento de *flâneur* presente em Fernando Pessoa ver o poema *Tabacaria* (1928) [Acedido a 16 de Novembro de 2012]. Disponível na internet: <http://memoriavirtual.net/2003/09/14/tabacaria-fernando-pessoa-2/>

pelos despojos de um território industrial desolado, contudo com grande capacidade de evocação. A viagem de Smithson interpretava as instalações industriais devastadas, como ruínas capazes de alcançar a imortalidade do monumento, assumindo aí a memória e a dignidade imersa de uma paisagem industrial esquecida e entrópica [Figs. 36, 37]. Com *The Monuments of Passaic* (1967) inaugurava-se, na verdade, uma nova maneira de entender o pitoresco e a paisagem, desenhando uma mudança substancial em relação à sensibilidade da tradição paisagística norte-americana, pois o sentido crítico sobre a desolação visual não impediu o artista de assumir o potencial simbólico e significacional de uma realidade que reivindicava, apesar de tudo, o seu lugar na natureza (orgânica e cultural). “A única solução - dirá Smithson - é aceitar a situação de entropia e aprender a reincorporar mais ou menos essas coisas que parecem ser feias”.<sup>201</sup>

Este foi o primeiro trabalho que abordou diretamente a noção de lugar como processo de desestruturação, relacionado com a erosão e a degradação industrial. Por outro lado, aí nascia a ideia de produzir arte a partir de uma nova espécie de *ready-made*; a terra, enquanto lugar em constante transformação.

É a própria intervenção que possibilita uma nova maneira de apreender e vivenciar o lugar, revela novas significações e novas leituras. A percepção exige um trabalho: caminhar, investigar; ver com os pés. Robert Smithson é o mais importante precursor dessa estratégia vivencial e artística. Os lugares confirmam-se assim enquanto monumentos da natureza, como dimensões de espaço e tempo que transcendem a experiência e a capacidade cognitiva individuais. As operações pontuais que o artista exerce sobre o lugar não procuram adequar-se a este ou criar um sentido de identidade, mas confrontar o observador com a complexidade e a instabilidade dessas configurações de grande escala.

Os *non-sites*<sup>202</sup> criaram uma dialética entre os espaços interiores e exteriores e foram exemplos das explorações e das metáforas de Smithson; o local, o deslocamento e localização. Literal e alegórico, o *non-site* confundiu a ilusão da materialidade e da ordem. Os espelhos funcionavam para ordenar e deslocar, para somar e subtrair, enquanto os sedimentos, deslocados de seu local original, remetem o espectador de volta ao local onde os materiais foram recolhidos. Nas intervenções de maior imaginabilidade dos anos 70 Smithson, explicitamente, alinha a mudança geológica com o processo de paisagem

<sup>201</sup> SMITHSON, Robert - *The Collected Writings*, [S.I.], ed. Jack Flam, University of California Press, 1996. “The only solution is to accept the entropy situation and learn to reincorporate those things that seem ugly.”

<sup>202</sup> Utiliza-se aqui o termo sem tradução em vez da tradução livre “Não Lugar” uma vez poderia originar confusões, do “*Non Site*” de Robert Smithson em contextos próximos do “Não Lugar” formulado por Marc Augé.

em *Spiral Jetty* (1970), *Partially Buried Woodshed* (1970) ou em *Amarillo Ramp* (1973), onde acabaria por morrer quando o seu avião se despenhou quando fotografava o local.

São os resíduos que para Smithson detêm todo o valor entrópico da nossa sociedade, tal qual os depósitos de sedimentos constituem valioso espólio para os paleontólogos e arqueólogos. Os resíduos são para ele o oposto ao luxo e, por isso, tal como a entropia e a energia, crescem juntos num estranho sentido inverso.<sup>203</sup>

Essa postura renovadora irá, por seguimento, espoletar, as suas opções e obras. Muitos outros artistas, que com ele partilham ideais de libertação da arte, ficarão reféns, principalmente dos escritos e das entrevistas, mas também das ações fulminantes de Robert Smithson, reunidos na obra *The Collected Writings*, após a sua trágica e prematura morte, em 1973. Aliás, este acidente fará dele um herói-mártir, tão ao gosto da época. Esta veneração estender-se-á, frequentemente, às disciplinas, tanto da arquitetura, como do paisagismo.

Não obstante a intangibilidade desta vertente de intervenção construída com os materiais próprios do lugar, evoluindo e destruindo-se com o tempo, foi possível a comercialização dos veículos da sua divulgação catalogada como *Land Art*. Destas premissas são decorrentes as intervenções mínimas de Richard Long (1945) associadas à atividade física da caminhada. Ele trabalha tanto na sua envolvente mais próxima e conhecida, bem como atravessa paisagens remotas e desabitadas: Himalaia, Andes, Saara. Algumas vezes, caminha marcando o seu trajeto no mapa, outras, depois de atravessar a paisagem em diferentes horas do dia e da noite, deixa as suas marcas com pedras, madeira, algas marinhas, galhos de árvores e arbustos. As suas intervenções são simples e repetitivas - círculos compactos ou concêntricos, retângulos, linhas e espirais, esta busca do essencial e a redução dos elementos utilizados a um repertório restrito, neutraliza as suas associações iconográficas. *Line made by walking* (1967) [Fig. 38], o seu primeiro trabalho, não difere formalmente de trabalhos realizados mais tarde, em *Walking a line in Peru* (1972), *Line and tracks in Bolivia* (1981) ou *A line in Scotland* (1981) [Fig. 39].

Long alterna os traços de permanência aos de passagem. Instalados, eles definem focalidade, pluralidade de direções, recintos, mas também revelam a paisagem, logo, deixar pegadas na natureza é uma outra forma de contemplação: a simples deambulação, como experiência do viver quotidiano, de certo modo com antecedentes na *flânerie*.

Por outro lado, a partir do momento que o trabalho de Richard Long e Hamish Fulton se focou no registo fotográfico da experiência, a manifestação de arte pública de

carácter impermanente, imagético e político – de que é exemplo *Running Fence*<sup>204</sup> de Christo - tornou-se uma forma de marcação do Sítio.

Pioneiros na exploração das possibilidades da arquitetura juntamente com a não-arquitetura, Robert Irwin (1928), Sol LeWitt (1928-2007), Bruce Nauman (1941) e Richard Serra (1939) afirmaram, independentemente do *medium* empregado, a relevância do processo de revelar as componentes axiomáticas da experiência arquitetónica; de uma forma concreta correspondem a intervenções no espaço real da arquitetura (com base na sua condição abstrata de encerramento e abertura) que estruturam a realidade de um determinado Sítio.

No modernismo a arte transumante da manifestação escultórica de pequena dimensão, que poderia ser exposta no museu ou colocada numa coleção privada, tornava o papel do artista autossuficiente. À importância do *medium* na arte pública - a verdade do material - o movimento Fluxus respondeu com a insolvência, enquanto a intervenção no espaço vivencial, efémera e com escalas específicas, permitiu um percurso raramente trilhado no período modernista, onde o sentido ético na arte pública parece confundir-se com o dos museus e das coleções de arte, o qual nada tem a ver com a especificidade do Sítio.

Uma nova leitura do espaço natural, através da ocupação contínua do território formulada pela Carta de Atenas, da fragmentação da paisagem em espaços residuais desarticulados, da circulação rápida e da mobilidade globalizadora, gerou uma nova visão dicotómica na ideia de génese arcadiana: sob a consciência ambiental, a intervenção humanizadora no espaço natural representa uma catástrofe eminente para as suas harmonias frágeis; de igual forma, o movimento constante que desfoca a História e elimina a percepção da temporalidade ao espaço, faz com que o homem atual sinta a necessidade de “largar” as rodas e assentar os pés no chão, buscando um refúgio de carácter profundamente vivencial, com toda a carga de temporalidade que este Sítio ideal, obrigatoriamente, apresenta.

Esta visão de extremos é suportada pelo conceito universal de Arcádia: destino vivencial de fuga do compromisso urbano, paisagem íntima que afirma a própria finitude. Crê-se que este novo sentimento dicotómico de aproximação à Arcádia reflete, no domínio da arquitetura, a relação entre a atitude projetual e as escalas de aproximação preconizadas pelo modernismo e explica como, em pleno expoente da subjugação da natureza pela precisão tecnológica e conceptualização do Espaço Global Contínuo corbusiano, surgiram duas das mais poderosas e influentes intervenções na paisagem,

---

<sup>204</sup> Christo (1935), Jeanne Claude (1935-2009) - *Running Fence*, Sonoma e Marin Counties, California, 1972-76

verdadeiramente reveladoras do carácter do Sítio: a *Casa Malaparte* [Figs. 40, 41] de Libera (1903-63) e a *Casa da Cascata* [Fig. 42] de Wright (1867-1959), ambas projetadas em 1934.

Este paradoxo comprova a existência de um claro conflito da condição contemporânea, na consciência da *Polis* e no significado do lugar em oposição à transumância sem a estruturação do Sítio.

Neste contexto o enquadramento das intervenções nas designadas obras *site-oriented* traz à tona novas questões: se, por um lado, apontam para a relação entre a arte e a organização político-social ao abordarem temas socioculturais, por outro, suscitam uma redefinição dos valores tradicionais de originalidade e autenticidade ao lidarem com as “recriações”, isto é, novos originais. Ao contrário das obras cuja premissa é a especificidade do *locus*, as quais lidam com as dimensões físicas e exclusivas do lugar, impossibilitadas, portanto, de serem transferidas, os objetos *site-oriented* podem ser trasladados ou recriados (adequados) para outros sítios. Segundo Susan Hapgood (1960), o termo “*site-specific*” passou a significar “móvel sob as circunstâncias certas”<sup>205</sup>, rompendo com a ideia original que “remover o trabalho é destruir o trabalho”.<sup>206</sup>

Evitando esta dialética da intervenção do lugar, *versus* peça exposta no museu, Daniel Buren (1938) acredita que qualquer trabalho, independente do local em que está exposto, é contaminado pelo lugar, portanto, de acordo com o artista, se ele não enfrenta e considera tal influência converte a obra num modelo auto-referente<sup>207</sup>. Do mesmo modo, a arte de rua possui um carácter de intervenção indissociável do *locus*.

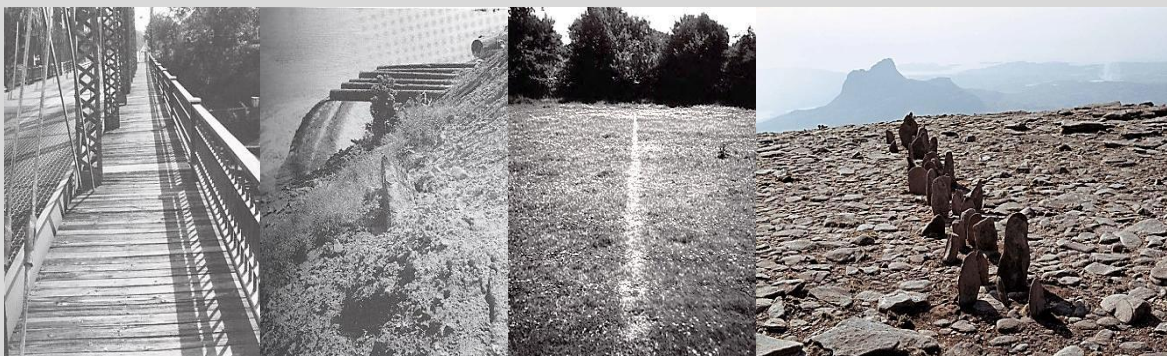


Fig. 36, 37, 38, 39 – *The Monuments of Passaic*, 1967, R. Smithson. *Line made by walking*, 1967, *A line in Scotland*, 1981, R. Long.

<sup>205</sup> HAPGOOD, Susan - *Remaking Art History, Art in America*. ARTFORUM. New York, (1990), p. 120. “movable under the right circumstances”. Citado por Miwon Kwon em *One Place After Another...*

<sup>206</sup> KWON, Miwon - *One Place After Another. Site-specific art and locational identity*. London: MIT Press, 2002, p. 38.

<sup>207</sup> BUREN, Daniel - *Le système dérape*. L'oeil, N°638, (Setembro 2011), pp. 125-127.

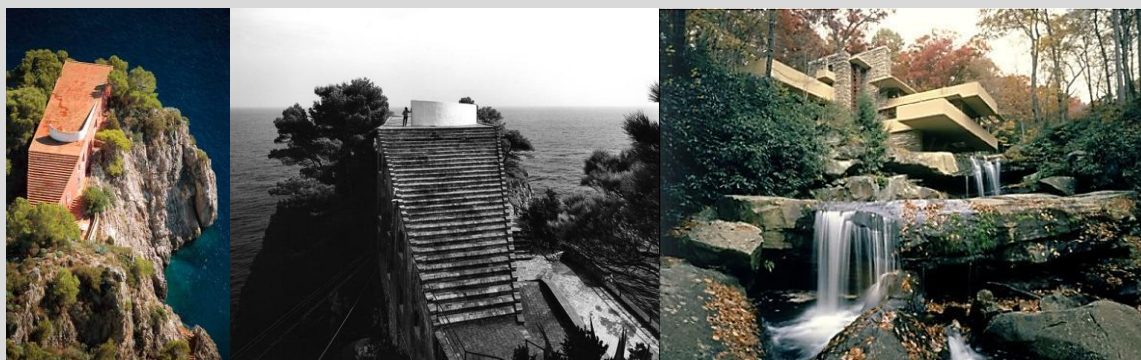


Evitando esta dialética da intervenção do lugar, *versus* peça exposta no museu, Daniel Buren (1938) acredita que qualquer trabalho, independente do local em que está exposto, é contaminado pelo lugar, portanto, de acordo com o artista, se ele não enfrenta e considera tal influência converte a obra num modelo auto-referente<sup>208</sup>. Do mesmo modo, a arte de rua possui um carácter de intervenção indissociável do *locus*.

Este relacionamento com o Sítio, transversal nas disciplinas das belas-artes à arquitetura, assenta no entendimento intemporal de monumentalidade, que se alicerça no ato primordial da marcação do lugar; a afirmação da sacralidade do Sítio, tal como os povos primitivos o fizeram durante o Megalítico.

Da intervenção ancestral no território animista e antropomórfica pelo homem do Paleolítico até à paisagem industrial degradada e entrópica de Robert Smithson, passando pela simbologia dos espaços primordiais de Brancusi, poderemos afirmar existir uma linha comum: a produção artística, como ato de participação no espaço físico e social, dita, na intervenção, o carácter estruturador do significado do Sítio.

Estabelecer uma ordem humana no território, ainda que assente numa *nimésis* da natureza, é um gesto existencial decorrente da vivência de um espaço. O constatar da presença afirmativa do objeto escultórico/arquitetónico na paisagem, ao longo de vários momentos da história, leva-nos a concluir que esta atitude representa, de facto, uma importante premissa em todo o âmbito da prática projetual e clarifica a razão pela qual a intervenção necessita um grau de estruturação maior que o da paisagem, para ser, por esta, assimilado.



Figs. 40, 41, 42 – Casa Malaparte, Capri, 1934, Adalberto Libera. Casa da Cascata, Bear Run, 1934, F. Lloyd Wright.

<sup>208</sup> BUREN, Daniel - *Le système dérape*. *L'oeil*, N°638, (Setembro 2011), pp. 125-127.

## 1.6. A Influência da Arcádia na Atualidade

De tudo o que nos é permitido recordar de memória, ou sabemos da história documentada, a paisagem jamais traiu a sua condição espacio-temporal e a sua condição sincrónica é universal, pois todas as paisagens são paisagens do seu próprio tempo. A paisagem só pode iludir o tempo através de uma intencional mistificação, de carácter artístico, mas sempre de sustentação difícil a prazo, mercê da natural resistência que a condição territorial impõe a qualquer manifestação desse tipo.

Esta constatação (aqui, intencionalmente simplificada) sintetiza as passagens pelo pensamento romântico, ou, mesmo, pelo crescimento da consciência ambiental e ecológica, que se mantêm interatuantes no contexto do entendimento da paisagem natural, enquanto horizonte prospectivo de todo o envolvimento das sociedades no processo de antropização universal.

À intermediação colocada pela intensa reflexão pós-moderna sobre o Sítio, que decorre desde o início da década de sessenta do século passado, e de que são exemplo os textos de Norberg-Schulz e Alain Roger, ou com outro dos documentos paradigmáticos desse momento, a obra *Não-Lugares*, de Marc Augé<sup>209</sup>, sucedeu o estabelecimento de um novo suporte para o presente patamar de reflexão. Decorreu neste período, em paralelo, uma intensa experimentação de desconforto face à relativa inoperância indiscriminada das disciplinas criativas do projeto perante a intensidade avassaladora das transformações sofridas pelos territórios. Na verdade, esta paisagem que hoje a arquitetura pretende integrar, por direito pleno, no seu campo disciplinar, não se reduz à leitura clássica que culturalmente continuamos a associar a um conceito que é ancestral e, como tal, necessariamente desajustado.

Por sua vez, a renovação do conceito não foi formatada por um qualquer alargamento do mesmo, mas sim pela profunda mudança cultural que todas as noções a ela associadas sofreram, e que a consciência crítica desencadeada pelo aprofundamento interpretativo das suas origens, raízes e conteúdos veio colocar em franca evidência<sup>210</sup>, através de uma hermenêutica da paisagem, redescoberta a partir de finais da década de oitenta, do séc. XX.

---

<sup>209</sup> AUGÉ, Marc – *Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Miguel Serras Pereira (Trad.), Lisboa: Letra Livre, 2012.

<sup>210</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. cit.*, pp 30-33.

Se existe campo em que a afirmação da arquitetura moderna não rompeu radicalmente com a tradição é na concepção de paisagem, característica que, para o crítico de arquitetura, Luís Santiago Baptista (1970), se deve, tanto à reafirmação das concepções vigentes, como por irrelevância da temática em relação ao programa moderno. De facto, a paisagem moderna, composta elementarmente por “ar, sol, vegetação”, é quase exclusivamente o extenso fundo natural sobre o qual se exercitam novas lógicas tipológicas e estratégias operativas. A paisagem moderna, como imagem idealizada de um modelo essencialmente ideológico, apresentava-se como uma síntese das concepções prévias, assentando na autonomia do objeto arquitetónico sobre um horizonte de natureza intocada<sup>211</sup>.

O colapso do sonho modernista de uma síntese harmoniosa entre Arquitetura e Natureza manifesta-se inicialmente no ressurgimento utópico dos anos 60 e 70 do séc. XX, concretizando-se definitivamente nas duas décadas seguintes, com a construção da paisagem que suplanta definitivamente a natureza, manifestada em realidades lúdicas puramente arquitetónicas e tecnologicamente assistidas. Estas utopias desenhadas já não se apoiavam na regeneração ambiental garantida pela presença da natureza, mas assentavam numa nova promessa de uma artificialidade absoluta, sintonizada com a emergente sociedade de consumo e de comunicação generalizada<sup>212</sup>.

Apesar de terem sido múltiplas as contribuições de Rem Koolhaas (1944) e do seu *Office for Metropolitan Architecture* - OMA - para a investigação da paisagem na contemporaneidade, foi o projeto do concurso de La Villette [Fig. 43] que condensou, pela primeira vez e de forma consistente, uma nova interpretação da intervenção paisagística contemporânea, propondo uma alternativa extrema à distinção tradicional entre arquitetura e natureza. Desde logo, Koolhaas evidenciou os objetivos desconstrutivos desta proposta do OMA, quando afirmou que “o que La Villette, por fim, sugeria era a pura exploração da condição metropolitana: densidade sem arquitetura, uma cultura da congestão invisível”<sup>213</sup>. A esta programação intencional da realidade natural, onde os diversos elementos componentes da paisagem manifestam constantemente a sua disposição geométrica racional, o controle da mutação biológica sazonal e a sua

---

<sup>211</sup> BAPTISTA, Luís Santiago - **Paisagens sintéticas: os processos de confluência entre o natural e o artificial**. *Arq./a*. Nº 49 (Set. 2007), p. 9.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> KOOLHAAS, Rem - **Parc de La Villette: Eloge du Terrain Vague**. *L'architecture d'aujourd'hui* - OMA. Nº 238, (Abril 1985), p. 46. “Ce qui La Villette, finalement, a été suggéré d'exploitation de l'état pur métropolitain: la densité sans architecture, une culture de la congestion invisible”.

irredutível artificialidade, Elia Zenghelis (1937), na altura sócio de Koolhaas no OMA, denominou de “Arcádia totalmente artificial”<sup>214</sup>.

No domínio da expressão artística, a intervenção no espaço de confluência de transeuntes, com a intenção de manifestar um processo especificamente determinado pelo espírito do lugar é uma reconquista na contemporaneidade da prática escultórica ou da arte pública, mas, simultaneamente, um axioma na metodologia projetual arquitetónica. Esta redescoberta da paisagem acentuou ainda mais a relevância do entendimento do Sítio, num ambiente já temporalmente denso de tantos imaginários sedimentados.

Se o imaginário é um marco fundamental do espírito humano e conduz todas as criações intelectuais, ele possui, igualmente, o poder de se subtrair aos tempos ou de os provocar. Na Arcádia, o imaginário está assegurado por uma ancoragem mítica: a de Pan, deus da totalidade e da natureza. Esta região, encravada nos confins da Grécia é, simultaneamente, real, mítica e fantasma. Ao reinventar-se, sem cessar, ao longo da História, a Arcádia torna-se um sintoma das mudanças de época. O imaginário arcadiano que se desenha no espaço é um lugar onde os tempos estão comprimidos, contrariamente ao tempo que consome a existência, ou, por outras palavras, é composto por registos sedimentares da temporalidade em oposição à imagem da megalópolis – a cidade-território – que reduz tudo o que é tempo a, pura e simples, temporaneidade. Na construção do Sítio ideal conserva-se e prolonga-se o passado no presente, antecipando-se o futuro numa configuração da temporalidade em lugar da temporaneidade<sup>215</sup>.

Este universo, próprio do “devaneio”, atendendo que constitui uma espécie de alternativa ao real, toma, então, uma dimensão de esperança. É precisamente esta topografia esquiçada dos contornos da Arcádia que se tornou no cadinho da poesia elegíaca, traduzindo a sua relação com o mundo, partilhada entre uma aspiração à felicidade e um impulso em direção à tragédia.

Também as ruínas, como elementos compositivos da imagem arcádica, frequentemente recorrentes, possuem uma significação de carácter positivo e

<sup>214</sup> ZENGHELIS, Elia - **Arcadie: le paradis transposé**. *L'architecture d'aujourd'hui - OMA*. N° 238, (Abril 1985), p. 55. “La totalement artificiel Arcadie”.

<sup>215</sup> Usam-se, no contexto desta tese, os conceitos de “Temporalidade” e “Temporaneidade” tal como são definidos por Rosario Assunto na sua obra *Il paesaggio e l'estetica*, de 1973. A temporalidade é qualitativa e inclusiva, conservando o passado e o presente que, feito passado, se conservará no futuro. A temporaneidade é quantitativa e exclusiva; uma perpétua remoção do presente em face do inexorável emergir do futuro. ASSUNTO, Rosario - **A paisagem e a estética**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 349-358.

desencadeiam uma emoção de esperança num passado, numa origem; atuam como referência identitária<sup>216</sup>.

Ao longo dos tempos a concepção da Arcádia, como espaço ideal, destino da fuga ao mundo do compromisso material e da urbanidade, originou uma escalada na materialização da Paisagem Utópica. Este imperativo na concretização destes Sítios vivenciais orientou a construção dos “paraísos medievais” no interior das cercas conventuais, dos *Locus Amoenus* nos jardins renascentistas, nas composições neoclássicas que estabeleceram o carácter universal ao conceito de Arcádia e nas paisagens do Romantismo, onde a busca do Sítio ideal prefigura-se inatingível, impelindo o viajante para a autodescoberta.

No processo de mutações do entendimento do *motto* arcadiano *Et in Arcadia ego*, no qual as duas abordagens de Poussin apresentam-se basilares, é o segundo quadro - mais estático e intemporal - o, talvez, mais conhecido e que mais artistas inspirou nos séculos subsequentes. Paul Cézanne (1839-1906), por exemplo, foi um dos seus mais entusiastas admiradores, tendo até uma reprodução sua pendurada no ateliê de Aix-en-Provence. O significado da frase inscrita permanece reconfigurada no sentido da original – Eu também vivi na Arcádia – potenciando a materialidade (e finitude) da paisagem utópica em detrimento à do sujeito que nela vive. Um ponto mais afastado neste desenvolvimento foi atingido por Fragonard (1732-1806), quando retrata (com a extravagância típica do rococó) as almas de dois amantes falecidos abraçando-se dentro de um sarcófago que explode. Do túmulo aberto irrompe luz, enquanto cupidos esvoaçam entre as nuvens libertadas [Fig. 44].

Fragonard explora a iconografia do tema e, desta vez, o *memento mori* afirma-se pelo derramar de uma surpreendente esperança espiritual. Parecendo pairar sobre o túmulo, fileiras inclinadas de ciprestes enquadram-no, mas se essa flora evocadora do cemitério, tradicionalmente fúnebre, também refere os cenários de jardins amorosos das alegorias ao amor de Fragonard. Como Panofsky escreve: “O desenvolvimento percorreu o círculo completo. Para Guercino “A Morte existe até na Arcádia”, enquanto o desenho de Fragonard responde: “Mesmo na morte, pode haver Arcádia”<sup>217</sup>.

A abordagem semântica de *Et in Arcadia ego* expõe a tomada de consciência da condição humana e da inexorável questão colocada pela mortalidade. É desta experiência existencial, entre imaginário que alimenta o tema arcadiano e a consciência da separação do homem e do cosmos, que nasce o sentimento estético da natureza como paisagem.

<sup>216</sup> QUINTAS, Alexandra Ai – *Op. cit.*, p. 274.

<sup>217</sup> PANOFSKY, Erwin - *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac tradition. Meaning in the Visual Arts*. New York (1955). p. 320.

Por outro lado *Os Pastores da Arcádia* de Poussin são também paradigmas da moderna publicidade, nomeadamente nas situações em que a palavra é utilizada, também, como elemento visual. Em Poussin a palavra é ela própria imagem, imagem da imagem, o que serve, não só para a conotar com outras imagens (como na publicidade), mas para lhe aumentar a densidade poética.

De Guercino, aos gráficos digitais de Nicholas Kahn e Richard Selesnick [Fig. 45], uma mesma frase circula em diferentes contextos, definidos, não só pela ideia do cenário da Arcádia, mas pela ação (ou não) que no cenário decorre. *Et in Arcadia ego* tanto pode significar, na primeira versão da pintura, que a morte se instalou definitivamente na paisagem utópica, transformando-a num paraíso irremediavelmente perdido, como, mais poética e realisticamente no segundo quadro, que quem ali está sepultado nasceu, viveu e morreu na Arcádia, passando, deste modo, a fazer parte da própria natureza arcadiana, uma natureza também ela humana.

Curiosamente, o contraste, no segundo quadro, entre os pastores *seminus* e a jovem “ataviada à antiga”, levaria Claude Lévi-Strauss (1908-2009)<sup>218</sup> a interpretá-la como representando a Morte (ou o Destino), sob a “aparência lisonjeadora” da figura feminina, uma “irrupção do sobrenatural” na paisagem. Demonstrando a continuidade deste imaginário, Goethe (1749-1832) colocaria a frase “Também eu na Arcádia” como *motto* acima da sua *Viagem à Itália*<sup>219</sup>, tornando o seu significado mais trivial.



Figs. 43, 44, 45 – *La Villette*, 1982, OMA. *O Beijo*, 1785, H. Fragonard. *Et in Arcadia Ego*, 2010, N. Kahn e R. Selesnick.

<sup>218</sup> Ao invés da mudança na interpretação da epígrafe da segunda pintura de Poussin, sugerida por Panofsky (que já não representa um dramático encontro com a Morte, mas uma meditação contemplativa sobre a ideia de mortalidade), Claude Lévi-Strauss sugere ser a estática figura feminina que representa a Morte ou o Destino. Neste sentido, será ela que pronuncia a frase fatídica, facto sugerido pelo jovem pastor do lado direito que se vira para encará-la enquanto aponta a inscrição. LÉVI-STRAUSS, Claude - **Regarder, écouter, lire**. Paris: Plon, 1993, pp. 4-57.

<sup>219</sup> *Italienische Reise*; livro baseado nos diários de viagem que Johann Wolfgang von Goethe realizou a Itália durante os anos de 1786-8.

Um outro exemplo, agora no panorama português, contextualizador da persistência deste tema, é a obra de Rui Sanches (1954), *Et in Arcadia Ego, segundo Poussin* (1984), escultura que se tornou paradigmática de uma série continuada nos anos subsequentes e que tinha como base a desconstrução de pinturas de autores clássicos e neoclássicos [Fig. 46]. Rui Sanches reincide na sua proposta de confronto ou de “toque” entre estratos convocando para as três dimensões a imagem, tornada universal, de Poussin. Daqui resultaria a composição com materiais e objetos do quotidiano (caixas de madeira e contraplacado, tubos de ferro galvanizado e panos) para um estudo reinterpreativo sob uma linguagem construtivista<sup>220</sup>. Para além de sintetizar o tema da morte - assunto onnipresente na agenda da atualidade noticiosa à estética - esta obra funciona sempre sob referência, sob reenvio às fontes históricas e aos estratos visuais da cultura ocidental. Reconhecendo nessas sedimentações a vitalidade simbólica dos planos infinitos do passado que se vão amontoando e cujo reconhecimento só é agenciado no futuro, Rui Sanches olha o imaginário arcadiano, não como algo que teve a sua função numa determinada ideologia passada, mas como ideia atuante ainda hoje, sendo recriadas pelas obras do presente. A Arcádia ficou parte do vocabulário<sup>221</sup>.

Também, para o pintor Jorge Pinheiro (1931), foi, exatamente, essa tradição da reinterpretação temática através dos instrumentos e dos modelos visuais das diferentes épocas, juntamente com a vontade de continuar a exercer comentários sobre a realidade histórica, cultural e artística que o faz regressar<sup>222</sup> definitivamente à figuração pictórica.



Figs. 46, 47, 48 – *Et in Arcadia Ego, segundo Poussin*, 1984, R.Sanches. *Solus Ipse*, 1993-95, J. Pinheiro. *A ilha da morte*, 1883, A. Böcklin.

<sup>220</sup> FARIA, Nuno - **Rui Sanches. Retrospectiva**. Lisboa: CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 38.

<sup>221</sup> Entrevista a Rui Sanches: MELO, Alexandre - **Corpos Mutantes**. *Expresso*. (1993), p. 18. Citado por: FARIA, Nuno - *Op. cit.*, p. 30.

<sup>222</sup> Jorge Pinheiro tinha vindo a desenvolver, desde meados dos anos 60 e até 1981, uma persistente pesquisa abstrata geométrica. O seu interesse pela geometria continuou a manifestar-se de modo oculto mas obsessivo nos estudos preparatórios das composições, resultando num conjunto de desenhos que, muitas vezes, o artista entende como parte integrante da obra final.



Nas composições *Porquê* (1991-92) e *Solus Ipse* (1993-95) [Fig. 47], o autor solidifica e equilibra a forte estruturação de matriz neoclássica, através da geometria implícita de suporte. Existe, nestes temas, uma óbvia, quase desesperada, evocação à clássica tradição arcadiana. A simbologia da composição, acompanhada pela das cores primárias, referencia os conceitos rafaelianos de visão enaltecida de ideais intangíveis, tão característica de Poussin.

Em *Solus Ipse* o tempo presente, como referente do título, e ausente, como presença física no corpo do texto, autonomiza-se relativamente à narrativa de uma existência longínqua; uma arqueologia nostálgica de ícones<sup>223</sup> como é o caso de *A ilha da morte* (1883) do pintor simbolista Arnold Böcklin (1827-1901), que Jorge Pinheiro recria em segundo plano [Fig. 48]. Paisagem dominada por um silêncio metafísico, de referente arcadiano evidenciado pela presença insinuante da mortalidade que é colocada como uma interrogação, em crescendo inquietante.

Esta conturbada natureza arcadiana de Poussin (e de Virgílio, Ovídio ou Teócrito) conduz-nos também a outras questões, como a separação entre o bem e o mal, o limpo e o sujo, a saúde e a doença, a civilização e o primitivismo. Questões que não constituem novidade por si, pois refletem, desde sempre, a trágica condição humana, mas que a celebração atual de não-acontecimentos, como Hiroxima, congela num eterno presente sem devir. Hiroxima é, de facto, um não-acontecimento; uma tragédia imensa, sem sangue e sem dor, feita de cinzas que recobrem indelevelmente toda a superfície do mundo. É sob esta superfície que acaba por jazer a única ideia com que podemos pensar o ser humano: a humanidade<sup>224</sup>.

As categorias de ambiguidade e de reflexividade são características fundamentais na discussão sobre a sociedade contemporânea. Neste sentido, será pertinente pensar que a ideia da Arcádia, com os seus constantes estímulos à reflexão metaliterária e com a pluralidade dos significados que veicula, possa responder aos nossos recônditos anseios de fuga ao compromisso urbano, ou, como sugere Rita Marnoto, de “reencontrar a nossa condição de árcades por entre os pseudónimos da pós-modernidade”<sup>225</sup>.

Em suma, a componente vinculativa do imaginário arcadiano é a sofisticada visão da vida simples levada pela figura do pastor, a qual é mediadora entre os imperativos da

<sup>223</sup> JORGE, João Miguel Fernandes - *Jorge Pinheiro, Oferenda Esquecida*. Porto: Galeria Palmira Suso / Campo das Letras, 2006, p. 8.

<sup>224</sup> ALVES, Manuel Valente - *Et in Arcadia Ego*. *Colóquio Artes*. Lisboa, nº 108, (Janeiro/Março, 1996), pp. 17-22.

<sup>225</sup> MARNOTO, Rita – *Op. cit.*, p.62.



natureza e cultura; entre os perigos ou privações de um ambiente subdesenvolvido (natureza selvagem) e os excessivos constrangimentos da civilização. O modo de vida pastoral, ou condição de liminaridade, é marcado por um desprendimento temporário do mundo prosaico e por um acrescido estado de autossuficiência, ócio e prazer<sup>226</sup>. Quando o uso da figura do pastor desaparece da arte, no séc. XVIII, foram quebradas muitas das ligações evidentes com o pastoralismo antigo, mas o fascínio pela liminaridade da atmosfera elegíaca sobreviveu. Assim, existe uma continuidade no poder de persuasão de Erwin Panofsky na identificação da pastoral virgiliana em espaços imaginários que transmitem uma sensação de discrepância, exigindo a resolução entre a sua “perfeição supernatural” e as “naturais limitações da vida humana tal como é”<sup>227</sup>.

O *topos* da Arcádia, aos olhos do sujeito que o contempla remete para os primórdios de um mundo humanizado; um período singular de perfeita felicidade e inocência, o qual se encontra – tal como o espectador está consciente – em vias de ser, dramaticamente, perturbado, a qualquer momento.

No decorrer desta primeira parte da tese ficou dito que a interpretação do desenho da Arcádia, como referente persistente no imaginário da paisagem, depende do conhecimento que o observador possui do espaço em presença. Da vivência dum local e do relacionamento com o meio natural decorre, obrigatoriamente, uma experiência que se manifesta, igualmente, ao nível individual. Esta relação é afetada pela memória de outros espaços, outras vivências, pelo que, para um conjunto de pessoas, a mesma paisagem corresponde frequentemente a significados diferentes.

Na realidade não haverá paisagens utópicas substantivamente diferentes, contudo, há sociedades/culturas para as quais a Arcádia encerra valores simbólicos distintos e, sobretudo, relações de representação do homem no mundo muito variadas, pelo que as representações culturais das paisagens podem assumir diferentes significados [**Quadro 1**]. A representação mental ou abstrata da paisagem ideal será sempre, como nos explica Augustin Berque (1942), uma das condições incontornáveis para afirmar que uma sociedade particular dispõe de uma cultura específica de paisagem.<sup>228</sup>

<sup>226</sup> MAX, Leo – **Does Pastoralism Have a Future?** In: HUNT, John Dixon (Ed.). *The pastoral landscape*. Washington: National Gallery of Art, 1992, p. 212-213.

<sup>227</sup> PANOFSKY, Erwin – *Op cit.*, p. 300. “(...) a sense of discrepancy between their supernatural perfection and the natural limitations of human life as it is.”

<sup>228</sup> BERQUE, Augustin - **Paysage, milieu, histoire**. In: ROGER, Alain, dir. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Ed. Champ Vallon, 1994, pp. 13-29.

**Quadro 1** – Síntese das contribuições teóricas para o significado da Arcádia dadas pelos diferentes universos de abordagem. Quadro do autor.

UNIVERSO DE ABORDAGEM	CONTRIBUIÇÕES PARA O CONCEITO DE ARCÁDIA
1 PINTURA	<p>Anseio humano de evasão: Invenção dos citadinos, como fuga ao artificialismo urbano.</p> <p>Conotação com o conceito de utopia, ligado ao início da humanidade, estado ideal e puro.</p> <p>“Eu também vivi na Arcádia” potencia a materialidade do Sítio em detrimento à do sujeito.</p> <p>Precaridade da vida (humana e da paisagem) torna-se autoconsciência logo que se descobre mortal.</p> <p>Ponto humanizado na paisagem com estratos de temporalidade reveladores do seu <i>Genius</i>.</p>
2 LITERATURA	<p>Anseio humano de evasão: Invenção dos citadinos, como fuga ao artificialismo urbano.</p> <p>Liminaridade pela discrepância entre a perfeição supernatural e as naturais limitações da realidade.</p> <p>Imaginário torna-se sintoma das mudanças na história ao reinventar-se sem cessar.</p> <p>Referente real assegurado pela ancoragem mítica que sustenta metáforas e visões.</p> <p>Duas espécies de Arcádias: iluminada (lugar de laser bucólico) e escura (lugar de primitivo pânico).</p> <p>Oscilação entre a satisfação edênica do <i>Locus Amoenus</i> e a desilusão frustrante do <i>Locus Horribilis</i>.</p> <p>Suavização da paisagem coloca em pé de igualdade o mundo dos pastores e o universo das letras.</p>
3 RELIGIÃO	<p>Anseio humano de evasão: Invenção dos citadinos, como fuga ao artificialismo urbano.</p> <p>Condição idílica ameaçada pela expectativa de um acontecimento devastador ou expulsão.</p> <p>Deserto/<i>sacromonte</i>, bucólico e verdejante mas, simultaneamente, agreste e de primitivo isolamento.</p> <p>Para fugir ao mundo material é necessário construir um refúgio alternativo, igualmente concreto.</p>
4 FILOSOFIA	<p>Anseio humano de evasão: Invenção dos citadinos, como fuga ao artificialismo urbano.</p> <p>Alternativa ao real, com uma dimensão de esperança.</p> <p>Supõe um distanciamento da cultura e, simultaneamente, um mergulhar nesta.</p> <p>Melancolia e nostalgia pela desapareição irreversível dos lugares onde ainda fosse possível ver a pureza.</p> <p>Desejo, mais metafísico que estético, de um utópico retorno ao estado idílico.</p> <p>Fuga à limitação do real; projeção onírica ou simples fruição lúdica.</p> <p>Visão de extremos: fuga do compromisso urbano, paisagem íntima que afirma a própria finitude.</p>
5 ARQUITETURA	<p>Anseio humano de evasão: Invenção dos citadinos, como fuga ao artificialismo urbano.</p> <p>Ruínas: desencadeiam a esperança num passado, numa origem; atuam como referência identitária.</p> <p>Não é o Sítio visível, mas o habitável; resultante da vivência do sujeito, do uso.</p> <p>Construção/constructo da imaginação projetada na floresta, água e rocha.</p> <p><i>Tempietto</i>: elemento emblemático da encenação arcadiana, pontualização da presença da morte.</p> <p>Revelação do Sítio através da sua invariante: evoca a condição humana carente de primordialidade.</p>
6 CONSERVAÇÃO DO AMBIENTE	<p>A intervenção humanizadora representa uma catástrofe eminente da harmonia frágil da Natureza.</p> <p>A Natureza já só surge como o que teria sido outrora.</p>

Com base na leitura do Quadro 1 (que enuncia as contribuições para o conceito de Arcádia dadas pelos diferentes universos de abordagem) torna-se evidente um óbvio denominador comum que converge no anseio humano de evasão: espaço imaginário inventado pelos cidadãos como fuga ao artificialismo urbano. Não obstante as especificidades disciplinares, parece ser unânime que a revelação do sítio ideal está solidamente fundado no seu carácter temporal, na sua anterioridade ou origem, composto por estratos culturais que atuam como referência identitária. Esta síntese de significados da Arcádia expõe, igualmente, uma reflexão - transversal a todos os domínios de abordagem - acerca da finitude da vida (humana e da paisagem) que se manifesta sob forma de autoconsciência, no momento em que se assume a sua mortalidade.

Torna-se claro que a individualidade na perceção do espaço afeta o modo de intervenção na paisagem, verifica-se, porém, que os espaços naturais são humanizados de forma homogénea, de acordo com a região onde se inserem. Tradicionalmente as populações possuem padrões de intervenção na paisagem, que se verificam serem consensuais; assentam num imaginário coletivo, construído sobre a essência do Sítio, que representa, no fim de contas, o seu carácter.

Por conseguinte, o carácter dum lugar na paisagem, como elemento disciplinador da intervenção, não representa o conhecimento total desse lugar. Contempla apenas uma realidade que se pretende significativa e que constitui matéria de reflexão para o ato projetual.

Deve concluir-se, desta forma, que existe um universo, dentro do significado de uma Paisagem, representado pelo conjunto de perceções comuns, ou, pelo menos, intersubjetivas, que qualificam o espaço. É exatamente no sentido da qualificação do *Genius Loci*, tendo por objetivo a intervenção projetual, onde se encontra o trajeto metodológico para a interpretação do desenho da paisagem utópica.

Este percurso metodológico decorre dentro do universo da perceção, que se pretende restrito, consistindo na decomposição dos fenómenos, de carácter mais pragmático, que intervêm no reconhecimento dos elementos caracterizadores da paisagem. A definição de critérios para a restrição do âmbito das observações, bem como dos elementos a analisar, é o que se pretende abordar na Parte II que corresponde ao próximo capítulo da presente tese.



## PARTE II | Do Reconhecimento da Arcádia

### 2.1. Introdução à Parte II

Nesta etapa, de formulação metodológica e de seleção de parâmetros, será apresentada a lógica dos procedimentos através da desmontagem de todos os elementos que compõem a forma da paisagem utópica. Pretende-se dar resposta às seguintes questões: Como se constituirá a avaliação de uma paisagem? Será que as metodologias, daí resultantes, têm aplicabilidade na abordagem ao espaço da Arcádia?

Por princípio o reconhecimento da paisagem não difere da metodologia seguida para a avaliação dum objeto. Esta é basicamente constituída por dois fatores. Um que versa o objeto e outro, o sujeito. Convém apontar que esta avaliação só é possível e só faz sentido porque parte de critérios objetivos e intemporais: os da experiência elementar. Se estes são os critérios, poderemos confiar no valor intemporal e intersubjetivo (também intercultural) da nossa valoração pessoal.

Para apreender o carácter e o valor de um objeto é necessário, em primeiro lugar, senti-lo, ou seja, obter um conhecimento da sua génese e desenvolvimento, mas, também, um “estar dentro” (com atenção e em tensão) para perceber as razões – a essência e realidade – do próprio objeto. Concretamente, a convivência significa uma leitura do objeto numa perspetiva histórica, procurando o contexto da sua construção, evolução e utilização. Numa perspetiva semântica, procurando apreender a mensagem que o Sítio transmite: o seu *Genius Loci*.

Todo o processo reflexivo é-nos dado através de intermediadores da perceção: reveladores da paisagem, na sua maioria de construção mental, mas alguns resultantes

especificamente de intervenções materiais. Funcionam como dispositivos escópicos; são abrigos, vãos, miradouros, guaritas que dão sentido ao olhar. Delimitam um espaço de unidade visual. Tal como numa ilha, interiorizam o sítio tornando-o num objeto singular e homogéneo. A ilha, apesar de diminuta relativamente à grande massa de água que a envolve, domina o mar. A ideia da ilha [Fig. 49] – o Sítio dentro do Sítio, dentro da imaginação, num mundo finito e encerrado – é reconhecido como um lugar, simultaneamente, utópico e insuportável.

Por mais abrangente que possa parecer, a componente estética não constitui a matéria essencial ao reconhecimento da paisagem em geral. Atendendo que esta avaliação pretende incidir no campo da concepção espacial - com ênfase para a arquitetura - em intervenções na paisagem, a componente fundamental é constituída pelo conjunto de impressões promotoras do efeito de Bem-Estar<sup>229</sup>. Este bem-estar não deverá ser entendido exclusivamente como parâmetro de comodidade, de que são exemplos o conforto térmico, acústico ou higrométrico, mas como meio de criar condições de estímulo existencial, de proporcionar características que permitam o ato de viver (física e mentalmente) o espaço. Tal como já ficou afirmado atrás, a experiência estética é apenas parte desse conjunto de perceções, se bem que latente em todo o ato interpretativo de um lugar.

Uma vez que não existe uma metodologia para o reconhecimento da paisagem tendo por finalidade a intervenção arquitetónica, recorrer-se-á aos descritores paisagísticos como figurantes operativos capazes de uma abordagem qualitativa e quantitativa de um Sítio, enquanto espaço de intervenção.

Entende-se, deste modo, os descritores da paisagem, como elementos síntese da Forma e do Carácter dos lugares<sup>230</sup> - os que sintetizam um lugar, tornando-se objetos de orientação e de identificação, que se constituem como intervenientes ativos na imaginabilidade do lugar - são aqueles, no fim de contas, que detêm a chave para a determinação do valor da Paisagem.

Por outro lado, a identificação de problemáticas constituirão um auxílio no entendimento de diferentes realidades percetivas que, forçosamente conduzirão à correção e adaptação dos parâmetros estabelecidos. A vivência contemporânea do território oferece-nos, particularmente na sua leitura que nos é dada através do circular

<sup>229</sup> LYNCH, Kevin – **Managing the Sense of a Region**. Cambridge: Mit Press, Massachusetts Institute of Technology, 1978, p. 9.

<sup>230</sup> A Forma e o Carácter serão expostos de modo mais detalhado na alínea 2.5.1. Descritores de Forma e Descritores de carácter.

rápido de um veículo, uma sucessão de fragmentos do espaço onde, por múltiplas razões, não é possível a continuidade das estruturas naturais e mesmo das edificadas. O apercebermo-nos do crescente aparecimento, um pouco por toda a paisagem, destas partes de forte expressão residual, leva-nos a afirmar que o que mais se alterou é o que está inscrito entre as coisas.

Se pensarmos nos grandes empreendimentos cuja tentativa de integração urbana é, atualmente, feita através de estradas e vias rápidas que sulcam a cidade e a sua envolvente, verificamos que os protagonistas estão inscritos, não nos objetos, mas no espaço intersticial, quase sempre problemático, entre os objetos. O contraste de escalas, o objeto-forasteiro / objeto-apropriador<sup>231</sup>, a descontinuidade e o caos tornam-se os elementos unitários que se inscrevem no espaço e que operam como metáfora.



**Fig. 49** – *Ilha: o Sítio dentro do Sítio*, 1996, desenho do autor

<sup>231</sup> As conjunções de termo “objeto-forasteiro” e “objeto-apropriador” foram criadas pelo autor de forma a expressar uma intervenção pontual, ou elemento físico artificial na paisagem, que, por diversas razões, exprime uma forte intuição de não pertencer ao lugar onde foi – ou se encontra – implantado: as “moradias” que ostentam o *status* imigrante, ou os placares publicitários, são disso paradigma. O objeto-apropriador é um subconjunto dos objetos-forasteiros que acaba por conferir uma marca de imaginabilidade ao sítio. Este tema será retomado mais adiante, na alínea 2.3. Problemáticas na Paisagem.

## 2.2. Metodologias no Reconhecimento da Arcádia

Talvez porque há coisas que não devem precisar de ser explicadas, e intuímos que assim pensa acerca da Arquitetura; os códigos e linguagens das arquiteturas devem ser universais e intuitivos, como a Paisagem.<sup>232</sup>

Ainda que as investigações Histórica e Semântica - tal como as desenvolvidas no âmbito da parte inicial da presente tese - procurem lidar com dados positivistas, os seus objetivos não são só os da compreensão do meio antigo, mas também o de fornecer elementos geradores da própria intervenção da arquitetura, descobrindo os paralelos e identidades com a contemporaneidade e permitindo ao arquiteto situar-se de frente ao objeto numa posição de verdadeira empatia e inteligência<sup>233</sup>, sem, contudo, perder a ligação ao tempo atual e às necessidades e usos das pessoas hodiernas. Torna-se, portanto, necessário sublinhar que quanto mais excelente, no sentido de mais humanamente potencial, for o observador, mais clara será a consciência do valor da obra arquitetónica, enquanto materialização criativa. Isto é o mesmo que dizer que essa capacidade de nos “darmos conta” do valor é algo que se educa e se faz crescer; é inata ao homem, mas o positivismo e materialismo do mundo sufoca-a, logo, precisa de ser desenvolvida.

A opção, afirmada no início desta tese, de um percurso investigativo trilhado dentro da Arquitetura e afastado do domínio do Paisagismo, é assim consubstanciado pelo ato da intervenção do objeto caracterizador na paisagem. Não é, porém, possível sustentar metodologicamente uma diferenciação inflexível entre as disciplinas de Arquitetura e Arquitetura Paisagística. O tema exige, portanto, uma perspetiva multidisciplinar de abordagem, no sentido em que recorre aos métodos, não como absolutos previamente impostos, mas como opções que se revelam as mais adequadas em função do objeto de estudo, do momento da pesquisa e das circunstâncias que a rodeiam.

Uma vez que o fundamento da experiência sensitiva da paisagem deverá ser procurado ao nível da, já aludida, sua vivência presencial. Os processos de trabalho adotados encontram-se na encruzilhada da história/teoria da arte (na qual se inclui a arquitetura) e dos estudos de cultura visual. O tema do reconhecimento da paisagem foi praticamente ignorado pela História da Arte, mais centrada na produção artística do que

<sup>232</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>233</sup> Palavra usada no sentido etimológico - do latim *intelligentia* - ler por dentro.



na sua fruição, apesar de profusamente abordada no campo da Psicologia. Os estudos de cultura visual trouxeram uma forte renovação a este panorama, de tal modo que, na década de 70 do séc. XX, se começa a falar numa nova História da Arte<sup>234</sup> que alargou enormemente o seu objeto de trabalho, tendo-se iniciado o tratamento de fenómenos que saíam da esfera tradicional do artístico muito conotada com as ideias de privilégio, do artista mestre e génio, da cultura ocidental. A história da arte explorou quase sempre o procedimento convencional do artista que domina uma matéria através de uma técnica, conduzindo à criação de um objeto. A abordagem de novos temas de estudo aproximou-se do visual, o que implicou trabalhar sobre produções de maior diversidade tipológica, já muito afastadas da noção de belas-artes, sem autoria genial e, por vezes, sem carácter raro nem único.

O primeiro aspeto a considerar, aquando da tomada da paisagem como objeto, é o facto de termos de aceitar que este, sendo uma realidade física, lhe é permitido ser “objeto estético”, numa vertente de intervenção, com o intuito de operar transformações sobre a forma do território. Assim, não é possível uma análise sobre a paisagem ou uma intervenção com significado, sem formular um juízo sobre o meio natural. À partida, e antes de se debruçar sobre o modo como atribuímos valor à paisagem, e como nos apercebemos do seu valor estético, (portanto o juízo que dela fazemos), ter-se-á de distinguir vários tipos de leitura que podem operar na paisagem: uma leitura parte da própria natureza, dos seus elementos componentes, através da descoberta desses elementos; a estes são conferidas escalas de valoração, já que a sua existência material nasceu com a própria paisagem, com o “princípio dos tempos”. A paisagem, pelo conceito que o termo encerra, é sempre humanizada, resultado dum entendimento operativo e sobretudo existencial do homem, que lhe conferiu, intencionalmente, valor.

Do ponto de vista biofísico, os lugares naturais possuem um valor intrínseco e a sua aproximação qualitativa pode ser definida em função da sua qualidade visual intrínseca: grau de excelência, avaliada com base na capacidade da paisagem em não ser alterada ou destruída, ou, dito de outro modo, o mérito para que a sua essência e estrutura atual se conserve<sup>235</sup>. Assim, este campo de abordagem remete automaticamente o valor do Sítio para a deteção da fragilidade visual, entendida como a suscetibilidade de um território à alteração<sup>236</sup>, habitualmente, quando nele se desenvolve um uso. Esta sensibilidade visual

<sup>234</sup> CASTRO, Laura - **Paisagens**. Porto: Edições Afrontamento, 2007, p. 8.

<sup>235</sup> MISGAV, Ayala - **Visual preference of the public for vegetation groups in Israel**, *Landscape and Urban Planning*, Nº 48, (2000), p. 148.

<sup>236</sup> A expressão do grau de deterioração que a paisagem experimenta perante a incidência de determinadas atuações, de acordo com Ayala Misgav, pode ser avaliada com base nas seguintes variáveis: **vegetação e usos do solo** (a fragilidade

é, normalmente denominada nos modelos de análise no campo da Geografia, de Absorção Visual da paisagem.

Uma outra abordagem, mais operativa, é a que parte da composição dos vários elementos formais do espaço natural. O carácter avaliativo da paisagem, desta leitura de base visual, remete-nos, inevitavelmente, para os critérios da qualidade do espaço intervenientes dentro da autonomia da disciplina de arquitetura.

O posicionarmo-nos a uma maior distância dos elementos da paisagem, perdendo o conhecimento de determinado tipo de formas, mas ganhando outro tipo de leitura, mais globalizante, permite-nos reconhecer estruturas, mesmo reduzidas a pontos e fragmentos, como é o caso das análises geomorfológica e cartográfica de um território.

Pode-se também partir da constatação dos seus elementos físicos, num processo de seleção, daqueles que, pelas suas características são suscetíveis de virem a ser utilizados pelo homem (como material). Estudo, do qual, apreendem-se características tangíveis, mas que enuncia igualmente fenómenos tais como o peso, a inércia, a divisibilidade desse elemento da paisagem. As mudanças recentes da paisagem rural e a tendência crescente no que concerne às funções que dela se esperam, gera uma maior complexidade e, por consequência, a necessidade desta assumir uma realidade multifuncional. Deste modo, as paisagens proporcionam, cada vez mais, uma multiplicidade de funções que, frequentemente, estão associadas a diferentes usos do solo. A multifuncionalidade da paisagem surge, normalmente, associada à agricultura, no entanto, esta engloba uma definição mais abrangente caracterizando uma qualidade dos espaços naturais onde poderão atuar de forma mais ativa uma maior diversidade de utilizadores<sup>237</sup>.

Nesta vertente utilitarista, a valorização da paisagem observada pelos diversos intervenientes muda com as suas diferentes preferências e necessidades. Cada indivíduo constrói a sua escala de valor tendo em conta não só os seus interesses, gostos pessoais, mas também em função das opiniões dominantes da sociedade na qual ele se insere<sup>238</sup>.

---

é definida como o inverso da capacidade destes fatores em ocultar uma dada atividade que se realize no território); **declive** (traduz a fragilidade da paisagem em função da maior ou menor visibilidade e exposição de usos); **fisiografia** (contempla a altitude, o declive e a abruptuosidade das formas nas unidades de paisagem); **forma e dimensão do espaço de unidade visual** (a conjugação destes dois parâmetros permite aferir a fragilidade, onde as formas que direcionem vistas e tamanhos, potenciando visualizações, incutem à paisagem uma fragilidade mais acentuada); **compacidade** (considera a complexidade morfológica das bacias visuais em cada unidade de paisagem definida); **distância à rede viária e núcleos habitacionais** (fator que contempla a influência da posição de potenciais observadores no território). MISGAV, Ayala - *Op. cit.*, pp. 143-159.

<sup>237</sup> Neste contexto funcional, os diversos atores poderão ser os proprietários e agricultores que exploram a terra, os residentes, os caçadores e pescadores, os visitantes e turistas.

<sup>238</sup> MARCUCCI, D.J. - **Landscape history as a planning tool**. *Landscape and Urban Planning*, Nº 49, (2000), pp. 67-81.

Essa escala de valores e significados poderá ser representada pelos valores ambiental, cultural, cénicos e simbólicos como aqueles que se geram na relação entre o sujeito e o Meio ao nível físico e emocional.

Por outro lado, os registros da audição, do tato e do olfato são, normalmente, encarados como dados menores, (o que constitui muitas vezes uma fundamentação pertinente), podendo, todavia, sobrepor-se à própria visão, pois, são capazes de, em simultâneo, perceber experiências de diversas origens, tal como é o contacto tátil com o vento em simultâneo com a sensação da sua temperatura, bem como a dos odores misturados.

A partir da última década do séc. XX o discurso teórico/crítico de arquitetura passou a incorporar alguns novos conceitos acerca da percepção do espaço-paisagem, formulados, inicialmente, pelo campo da História da Arte. São exemplos as concepções, aplicadas à teoria e prática artística/ arquitetónica, decorrentes do inter-relacionamento entre, por um lado, as definições de “Espaço Háptico”, conceito criado por Aloïs Riegl<sup>239</sup> (1858-1905) e de “Barroco” criado por Heinrich Wölfflin<sup>240</sup> (1864-1945) e, por outro, as noções filosóficas de “Espaço-paisagem” de Erwin Straus<sup>241</sup> (1891-1975) e de “Espaço Liso” de Gilles Deleuze<sup>242</sup> (1925-1955).

Trata-se de um universo de conhecimento existente, de carácter inovador, que relaciona a estética, a filosofia da arte, a história da arte e a arquitetura, tecido pelos seguintes conceitos:

- Espaço háptico (paisagem tátil; entendimento espacial mais perceptível através da apreensão de texturas e superfícies, do que através da pura visão);
- Espaço-paisagem (oposto de espaço-geográfico pontuado por elementos significantes que orientam e regulam o percurso humano, o espaço-paisagem é sensorial, sem conhecimento prévio);
- Espaço liso (contrário e complementar ao espaço estriado, ambos enquadrados na formulação háptica; o espaço liso é direcional e não dimensional, intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas).

---

<sup>239</sup> RIEGL, Aloïs - **Industria artistica tardoromana**. Florença: G. C. Sansoni, 1953, pp. 4-26.

<sup>240</sup> Wölfflin, Heinrich - **Renaissance and Baroque**. Londres: Colins. 1984, pp. 12-58.

<sup>241</sup> STRAUS, Erwin - **The Primary World of Senses**. London: The Free Press of Glencoe, 1963, pp. 14-27.

<sup>242</sup> DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix - **Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie**. Paris: Les Editions de Minuit, 1980, pp.22-30.

Da conjugação de ideias, subsequentemente adaptadas por diversas abordagens, resultou o desenvolvimento de uma vontade espacial nas práticas artísticas e arquitetónicas. A genealogia das filosofias inerentes à percepção do espaço-paisagem, apresenta-se desenvolvida na parte pós-textual desta tese [APÊNDICE 2; *Espaço háptico, espaço-paisagem, espaço liso*].

É evidente o potencial inovador desta surpreendente combinação de ideias. Contudo, após a leitura da argumentação dos seus autores, pode-se concluir que estes apenas pretendem demarcar a sua prática da arquitetura modernista mais ortodoxa. Esta postura de oposição ao modernismo, através da caracterização metafórica de elementos estigmatizados pelo mesmo, como a parede branca linear, parte de uma pressuposição lógica em que a vanguarda só pode ser o que é diametralmente oposto – não-parede, não-branco, não-linear, não-objetificado<sup>243</sup>. O desejo de fusão com a paisagem vem assim também da tendência para relacionar conceitos por oposições e emerge como reação ao edifício modernista. Atinge, frequentemente, a apoteose com raciocínios de significados obscuros e recorrendo a uma semântica de negação, partilhada, com óbvio agrado, pelos críticos de arte como Thierry de Duve ou Rosalind Krauss.

Do exposto pode concluir-se que a abordagem ao reconhecimento da paisagem, com base nos conceitos de espaço háptico/espaço-paisagem/espaço liso, apresentar-se-ia demasiadamente ambígua para se constituir como base metodológica. Desta forma as ideias expostas, integrarão o corpo teórico contribuinte para o desenvolver do fio condutor da investigação, mas sem carácter de elementos síntese dos lugares no meio natural.

Ao considerar um Sítio uma “coisa” da paisagem, associado a algo simbólico, este terá certamente um valor de acordo com esse elemento sacralizado (efetiva ou potencial). Poder-se-á, então, afirmar que os elementos mais significantes, aqueles que revelam o carácter de um lugar, que se tornam elementos de orientação e de identificação, são aqueles onde reside a solução para o sentido do valor da Paisagem.

A esses elementos síntese dos lugares denominar-se-á “Descritores da Paisagem” e serão analisados isoladamente a fim de proporcionarem dados distintos. Os descritores da paisagem deverão, por conseguinte, ser reveladores de uma percepção do espaço/tempo/movimento (como potenciadora da abordagem visual), já que a visão, por si só, privilegia o enquadramento estático, perdendo o seu todo estrutural que é em volta,

---

<sup>243</sup> BERKEL, B. van ; BOS, C. - **Move: Effects**. Amesterdão: UN Studio & Goose Press, 1999, p. 135.

em cima, em baixo, e subestimando a quarta dimensão – o antes e o depois – essencial na natureza arcadiana.

De todos os elementos que sintetizam a paisagem, aquele que verdadeiramente a sustenta, é a profundidade. O modo de percepção da profundidade constrói a paisagem, torna-a um mistério dinâmico e faz-nos o centro do espaço. A profundidade mistura-se em parte nas ambiências particulares e restritas de cada pequeno espaço apreendido e pertencente à totalidade da paisagem.

É partindo desta noção de espaço vital como perspectiva da compreensão da forma da paisagem, que Nuno Mendonça afirma:

“Uma árvore é árvore se pertencente a uma ordem relacional em que além de espaço e matéria, o tempo decorrente em sua volta e dela aos diversos objetos da paisagem, é o requerido à sua manifestação de forma de significado e de vida. Requer uma ambiência que é parte da profundidade do seu espaço de vida da paisagem. Fora dessa profundidade, fora da relação que a institui, não tem existência como árvore viva, mas apenas objeto representado.”<sup>244</sup>

A profundidade será assim uma condição preponderante na definição de qualquer descritor da paisagem, relacionando os fenómenos espaço/tempo/movimento, na sensibilidade humana, sujeita esta também às influências psicológicas, do tempo atmosférico, clima, solo, etc..

Atendendo que se pretende, precisamente, compreender os lugares naturais na sua realidade inteira, somando ao seu valor formal o estritamente sensível (tal como a visão universal a tem entendido intuitivamente), deduz-se que, historicamente, a paisagem é uma visão parcial ou analítica da natureza. Assim a sua análise, que etimologicamente, obriga ao desligamento, desintegração e, por fim, destruição, deverá juntar as partes componentes, ainda que as conserve todas separadas, sob o risco de esquecer o ser total, uma vez que se perde a forma, perde-se o laço que dá unidade ao composto.

Seguir-se-á, deste modo, um percurso no desenvolvimento da investigação que, do ponto de vista *gestaltista*<sup>245</sup> ou totalizante, se pretende apoiar no reconhecimento e análise das componentes físico-estéticas da paisagem.

Avaliar o desenho da paisagem, o todo que compõe o seu ambiente sob o enfoque visual (como componente privilegiado do universo estético), não representa apenas um reconhecimento que observa o mundo de modo contemplativo, mas que participa

<sup>244</sup> MENDONÇA, Nuno José de Noronha - **Para uma Poética da Paisagem**. Évora: [s.n.], 1989. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora. Vol. I, p. 39.

<sup>245</sup> No sentido que utiliza objetos completos, formas que, ainda que física e materialmente sejam compostas, psiquicamente são simples ou, mais corretamente, são unidades.

ativamente no processo experimental. Assim, a distinção entre “ambiente” e “paisagem” tem de ser desenhada de forma diferente das tradicionais ideias filosóficas onde a experiência biofísica parece minar a amplitude da ideia. Este novo entendimento encontra-se já espelhado nos textos acerca da estética da paisagem de 1973 de Rosario Assunto<sup>246</sup> e, mais recentemente de autores como Arnold Berleant<sup>247</sup> (1932) ou Luisa Bonesio<sup>248</sup> (1950), onde o ambiente é o termo mais geral, abarcando os múltiplos fatores, incluindo os humanos, que se combinam para formar as condições de vida. A paisagem, ao refletir a experiência de uma localização imediata, é mais particular. É um ambiente individual, as suas características específicas corporizam de um modo distintivo os fatores constituintes do ambiente e enfatizam o traço humanizador enquanto ativador perceptivo desse ambiente.

Esta relação íntima, ambiente/paisagem, ao ser aplicada numa metodologia de reconhecimento dos sítios, obriga a que a avaliação das componentes perceptivas envolva o comprometimento físico. A apreciação dos valores inerentes ao ambiente não se resume a olhar o cenário, é guiar ao longo de uma sinuosa estrada rural, caminhar num percurso pedestre, remar no curso de um rio e, em todas estas atividades, estar atento aos cheiros, aos cambiantes da cor, da forma e dos padrões. Ela encontra-se igualmente na vivência de uma casa ou no lugar ao qual pertencemos de forma íntima, tanto na experiência vivida como na memória<sup>249</sup>.

A avaliação decorrente desta experiência de sentido cinestético não é puramente pessoal e subjetiva, mas sim uma vivência social. Ao comprometermo-nos esteticamente com o ambiente – ou, mesmo, com a arte – o conhecimento, convicções opiniões e atitudes que temos são, na sua génese, largamente sociais, culturais e históricas<sup>250</sup>.

Já o valor estético, no seu sentido estrito e exclusivo, é ambíguo e as respostas mais comuns parecem alternar entre dois extremos: por um lado, existe um forte reconhecimento emocional dos valores paisagísticos e, por outro, há um esforço para desenvolver princípios e critérios que determinam a expressividade de uma paisagem e

---

<sup>246</sup> ASSUNTO, Rosario - **Paisagem-Ambiente-território. Uma tentativa de clarificação conceptual.** In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 126-129.

<sup>247</sup> BERLEANT, Arnold – **Estética e Ambiente.** In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 378-394.

<sup>248</sup> BONESIO, Luisa – **Elogio da conservação.** In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 443-473.

<sup>249</sup> BERLEANT, Arnold – *Op. cit.*, p. 382.

<sup>250</sup> *Ibid.*

mecanismos objetivos para medir quantitativamente o seu valor. Crê-se que, na formulação metodológica para o reconhecimento da Arcádia, nenhum destes procedimentos nos fornece a melhor orientação. O primeiro depende de uma resposta pessoal, demasiado subjetiva e não reconhece de forma adequada os fatores sociais, culturais e históricos. O segundo, num exercício de redução de campo para o limitar a uma área objetiva e precisa, acaba por refletir um âmbito demasiado estrito e utiliza questionários e imagens simuladas que podem produzir informações úteis, mas estão bastante afastadas da experiência da paisagem<sup>251</sup>.

Duas possibilidades de avaliação dos espaços naturais são avançadas por Arnold Berleant e fundamentadas no seu livro *Living in the Landscape*<sup>252</sup> de 1997: uma é o modelo da Biologia, o outro, o da Arte. O relacionamento destes dois modelos é sinteticamente explicado pelo autor da seguinte maneira:

“Estes dois modelos complementam-se. O modelo biológico contribui com a noção de um complexo cujos elementos e características se fundem num todo ativo. O modelo artístico contribui com um processo percetivo criterioso, profundamente informado pelo conhecimento e pela experiência passada. Em conjunto, eles sugerem uma base para um juízo crítico na interpenetração entre paisagem e experiência.”<sup>253</sup>

A proposta de Berleant poderá constituir um potencial contributo para direcionar uma metodologia de análise da paisagem, uma vez que todos os ambientes exibem dimensões comuns: são espaciais e temporais, têm cor, textura e outras qualidades percetivas. Parte do processo crítico é discernir as formas distintivas destas dimensões em paisagens individualizadas. Dos valores e princípios pessoais que nós trazemos para as experiências concretas do ambiente, aqueles que partilhamos com outros podem, muitas vezes, servir como um guia útil, embora não como critério definitivo. Ter-se-á, então, de desenvolver orientações e procedimentos predominantemente qualitativos para a avaliação dos sítios na paisagem.

Em suma, se a paisagem não é somente biofísica nem só histórico-cultural, poder-se-á afirmar que só pode, verdadeiramente, apreciá-la – e tutelá-la – quem souber reconhecer em conjunto estes dois universos. Reivindicar uma saudável distinção entre ambiente e paisagem parece ser, antes de mais, uma opção de clareza lógica.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>252</sup> BERLEANT, Arnold – *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*. Kansas: University Press of Kansas, 1997.

<sup>253</sup> BERLEANT, Arnold – **Estética e Ambiente**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 393.

O tema da relação entre Natureza e Arte encontra-se, aliás, veemente proposto na base da situação presente, o que acentua a pertinência da interrogação: qual o contributo que as artes podem dar à nossa compreensão da natureza, hoje? Questão que se mantém atual, pois os paradigmas que eram válidos na época de Robert Smithson ou de Richard Long talvez já não funcionem agora.

Por isso é tão difícil avaliar a paisagem como um todo. Concebe-se que a globalidade não é uma soma das partes, mas sim a expressão completa. É exatamente esta globalidade que nos transcende, já que não é um objeto meramente físico a reter, mas um mundo do qual não fazemos parte senão um tanto inconscientemente e que, pela vontade de o compreender e transformar em síntese, tornamo-lo, por vezes, ainda mais complexo.

### 2.2.1. Práticas Avaliativas da Paisagem

A adoção da temática da paisagem como objeto de estudo da Geografia, no séc. XX, produziu profundas alterações nesta disciplina, introduzindo uma componente teórica renovada, recorrendo à modelização, quantificação e, conseqüentemente, conduzindo à rejeição da geografia clássica. Adicionou, ainda, um novo ímpeto ao estudo e análise geográfica da paisagem através de novas contribuições conceptuais e metodológicas provenientes da ecologia.

O termo “Ecologia da Paisagem”<sup>254</sup>, introduzido pela primeira vez em 1939 por Carl Troll (1899-1975), irá contribuir para o surgimento de novas perspetivas sobre o conceito de paisagem como sendo “uma parte do espaço na superfície terrestre que abrange um sistema complexo caracterizado pela atividade geológica, água, ar, plantas, animais e o Homem”<sup>255</sup>. A esta noção o geógrafo francês Georges Bertrand (1937), na década de setenta do séc. XX, adicionou, para além da dinâmica das componentes físicas, biológicas, as antrópicas que, ao interagirem, tornavam a paisagem num conjunto único e indissociável em constante evolução<sup>256</sup>. Neste sentido, Bertrand aplicou o termo

<sup>254</sup> TROLL, Carl - **Luftbildplan und ökologische Bodenforschung** (Aerial photography and ecological studies of the earth). Berlin: Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde, 1939, pp. 241-298.

<sup>255</sup> “a portion of space on Earth's surface that covers a complex system characterized by geologic activity, water, air, plants, animals and humans”: ZONNEVELD, I. S. -. **Landscape science and land evaluation**. Enschede: ITC textbook, 1979.

<sup>256</sup> BERTRAND, G. - **Paisagem e geografia física global: esboço metodológico**. Cadernos de ciências da terra. N°. 13, São Paulo, (1972), pp. 1-27.



“geossistema”<sup>257</sup>, o qual permite estudar as interações Homem-Natureza de uma forma mais eficaz do que a noção de “ecossistema”.

Ao longo deste processo de desenvolvimento das abordagens de avaliação da paisagem é possível distinguir, por um lado, diversas fases na evolução das metodologias de classificação da qualidade visual dos lugares ao longo das últimas décadas e, por outro, duas abordagens que resultaram desta matéria: a aproximação baseada em sistemas de avaliação realizados por peritos e a abordagem baseada na preferência expressa pelo público/observador.

Salienta-se que esta integração da participação do público na avaliação da qualidade visual da paisagem suscitou várias e diferentes opiniões, resultando numa falta de consenso ao redor desta matéria, constatado pela quantidade de métodos e abordagens publicadas.

O psicólogo ambiental Stephen Kaplan (1939) sugere uma abordagem evolutiva, que tem a sua base na teoria do processamento de informação, em que as preferências da paisagem estão relacionadas com a necessidade de adaptação para fazer sentido e, também, para ser estimulado por ela. Sendo a avaliação feita de acordo com critérios de coerência, complexidade, legibilidade e mistério, onde joga um papel importante as preferências pela paisagem<sup>258</sup>. Ficou, deste modo, aberto o caminho para uma perspectiva percecionista, baseada no ser humano - mais rigorosamente, nas sensações e nos comportamentos que a paisagem lhe desperta - preferentemente ligada à Geografia Humana. Acentua-se, nesta abordagem, que a paisagem é um conceito que só existe na medida em que é visto e sentido.

Nesta visão de geografia humanista e das representações, Denis E. Cosgrove (1948-2008) refere que a paisagem “é o mundo exterior proporcionado pela experiência subjetiva dos Homens, logo um modo de ver o mundo”<sup>259</sup>, enquanto Yi-Fu Tuan (1930) acrescenta “que se trata “de uma imagem assimilada, construída pela mente e pelos sentidos”<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> Esta abordagem desenvolveu-se no seguimento do enfoque dado, durante os anos 50 do séc. XX, pela escola soviética, que deixaram de considerar a Natureza como um obstáculo inerte para a sociedade humana, criando desta forma o conceito de Geossistema. BEROUTCHACHVILI, N. ; BERTRAND, G. - **Le géosystème ou “Système territorial naturel”**. *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*. Nº 49, fasc. 2, Toulouse, (1978), pp. 167-180.

<sup>258</sup> KAPLAN, Stephen - **Perception and Landscape: Conceptions and Misconceptions. Proceedings of a Conference on Applied Techniques for Analysis and Management of the Visual Resource, Incline Village, Nevada**. Berkeley: U.S.D.A. Forest Service C.A., 1979, pp. 241-248.

<sup>259</sup> COSGROVE, Denis - **Social Formation and Symbolic Landscape**. Londres: Croom Helm, 1984, p. 13.

<sup>260</sup> TUAN, Yi-Fu - **Landscapes of Fear**. Oxford: Basil Blackwell, Weberman, 1979, p. 13.

A importância da análise visual em Portugal atinge consistência, em 1985, com o levantamento de várias metodologias até à data expostas, elaborado pelo arquiteto paisagista João Ferreira Nunes (1960). Este autor destaca as metodologias de avaliação da paisagem com base nas:

- *Técnicas de análise* dos impactos visuais como auxílio da análise da qualidade visual da paisagem, encontrando aplicações específicas como elemento orientador da decisão ao nível de zonamento para a ocupação urbana ou na análise de consequências de atividades específicas (implantação de estruturas industriais, arborização, traçado de estradas) com vista à criação de pontos de referência, ângulos panorâmicos, localização de albufeiras e de barragens<sup>261</sup>.
- *Cartas de visibilidade* criadas pelo critério de visibilidade ou não visibilidade em relação aos pontos escolhidos em função do relevo e das vias de comunicação é um instrumento basal da teoria de avaliação de impacto visuais<sup>262</sup>.

Todos os métodos de análise visual tradicionais constituem um processo de classificação resultante da comparação entre a realidade e uma situação ideal, exprimindo-se esta situação através de conceitos estéticos, explícitos ou implícitos. Sendo implícitos, os conceitos estéticos relacionados com a situação ideal, possuem como base elementos que dependem de fatores relacionados com os antecedentes culturais do observador, a experiência estética passada, os padrões estéticos adquiridos e o ambiente social dominante. As metodologias de análise visual diferem consoante tomam o modelo pré-existente no observador, ou pelo contrário introduzem num modelo termos de comparação com o observador, através de conceitos estéticos ou da padronização de uma avaliação exemplificativa<sup>263</sup>.

Na última década do século passado, verificou-se o crescente interesse sobre este tema entre autores nacionais, resultando no aparecimento de alguns trabalhos de investigação sobre as metodologias de avaliação da paisagem. Assim como, o avanço das tecnologias de informática, como apoio na pesquisa desta temática, existindo, por exemplo, as ferramentas SIG (Sistema de Informação Geográfica), que permitem a visualização analítica dos dados geográficos e produzir mapas.

---

<sup>261</sup>NUNES, João - *Análise da Qualidade da Paisagem*. Lisboa: [s.n.], 1985, Relatório de Estágio de Arquitetura Paisagista, Instituto Superior de Agronomia, Universidade Técnica de Lisboa, pp. 26.

<sup>262</sup> NUNES, João – *Op. cit.*, p. 27.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

Agnes Van den Berg e Sander Koole debruçaram-se, em 2006, acerca das preferências visuais para as paisagens naturais com o intuito de compreender se existiam diferenças entre os espaços com um desenvolvimento natural selvagem ou gerido. Os autores presumiram que as preferências relacionar-se-iam com três variáveis associadas ao público: residência, características socioeconómicas e atividade de recreio<sup>264</sup>.

Desde o início do presente século, testemunhou-se o ressurgimento da investigação sobre as metodologias de avaliação da paisagem, assim como a sua expansão, por um lado, aos restantes países do continente europeu e, por outro, aos países vizinhos do Próximo-Oriente, com aplicações pontuais no Médio-Oriente<sup>265</sup>. Salienta-se ainda que existe um maior interesse nas abordagens baseadas na preferência expressa pelo público. Uma das razões que motivou este novo interesse pela paisagem corresponde à implementação da Convenção de Florença<sup>266</sup>, adotada na Comunidade Europeia em 2000, com o objetivo da proteção, gestão e ordenamento da paisagem, bem como promover a participação pública.

Atualmente, sob uma perspetiva integralista, a paisagem é estudada como um sistema que engloba os aspetos biofísicos e humanos, assim como o modo como estes percecionam a paisagem. O conjunto de disciplinas, envolvido neste contexto investigativo, pertence habitualmente ao campo designado de Ciências da Paisagem, constituindo uma praxis na Ecologia da Paisagem, Geografia da Paisagem Histórica e Regional, Geo-arqueologia e Arquitetura Paisagista, entre outras.

Não obstante esta circunscrição, crê-se ser possível a definição de uma metodologia de interpretação da paisagem, com particular enfoque para a sua construção física/mental, no âmbito da Arte, mas considerando a interpenetração disciplinar na seleção de critério de avaliação pertencentes a linhas de investigação do domínio das Ciências da Paisagem.

Uma vez que o objetivo deste estudo se direciona à intervenção arquitetónica na paisagem e à problemática da persistência do imaginário da Arcádia no seu processo criativo, a abordagem afasta-se, neste âmbito, do modelo geográfico. Não se aplica, portanto, a análise com base na preferência do público/observador, baseando-se preferencialmente na perceção sensitiva e na decomposição das suas componentes significativas.

---

<sup>264</sup> VAN DEN BERG, A. E. ; KOOLE, S. L. – **New wilderness in the Netherlands: an investigation of visual preferences for nature development landscapes.** *Landscape and Urban Planning*. Nº 78, (2006), pp. 362-372.

<sup>265</sup> ADAMS, Jonathan e outros - **Exploring the Changing Landscape of Arabian, Persian and Turkish Research.** *Wilsdon Global Research Report, Middle East*. [S.I.]: Thomson Reuters, 2011.

<sup>266</sup> CONSELHO DA EUROPA. **Convenção Europeia da Paisagem.** ETS 176. 20/10/2000. Acessível em: [http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/default_en.asp)

## 2.3. Problemáticas na Paisagem

Já atrás ficou definida a necessidade, que a arquitetura revela, de possuir um grau de estruturação superior ao da paisagem, no sentido em que uma intervenção não se integra num espaço natural quando conceptualizada de maneira insignificante, mas só quando possui uma forma forte e marcante. É exemplo disto o aglomerado de Azenhas do Mar, em Sintra, que se desenvolve, no remate da terra com o mar, tendo em consideração a geometria latente da paisagem. Aqui o contacto entre casas e falésia é reforçado por elementos contínuos - os muros/paredes - que criam direções e concretizam a síntese das formas identificáveis da paisagem, construindo a forma e o carácter do Sítio.

Contudo, a capacidade que uma paisagem possui, de acolher elementos da obra humana, é extremamente variável, quer na escala de intervenção, quer no seu modo. O que significa que, neste âmbito específico, a relação entre a paisagem e a obra do homem é, também, um problema arquitetónico.

A própria dimensão, o tipo e a forma das estruturas da paisagem constituem um todo contínuo (onde se integram as estruturas urbanas), qualquer alteração desarticulada<sup>267</sup> produz descontinuidades espaço-formais sobre o mesmo, conduzindo à desqualificação do seu *Genius Loci*.

Mesmo sem o grau de insinuação característico das transformações que ocorrem nas cidades, a paisagem corre o risco de perder a sua identidade. Este facto é resultado do somatório de pequenas alterações que, por não serem pontualmente expressivas, não são matéria de análise, muitas vezes por ausência de instrumentos adequados. Incluem-se, nestes casos, o da difusão do urbano que culmina hoje num paradoxo insustentável: a busca da “natureza” (em termos de paisagem) destrói o seu objetivo: a natureza (em termos de ecossistemas e biosfera). Este tipo de alastramento construtivo corresponde, em termos de opção geral<sup>268</sup>, à procura crescente dos espaços naturais, que resulta na progressiva ocupação do território rural, preferencialmente satélite aos centros urbanos e assenta no fenómeno da habitação unifamiliar: a “moradia”.

<sup>267</sup> Utiliza-se o termo "desarticulado" como conceito síntese das várias ações de intervenção de cariz estranho ao local, desinserido do significado da paisagem; em suma, revelando um desconhecimento (ou negando o próprio conhecimento) do seu *Genius Loci*.

<sup>268</sup> Em termos de razão base a proliferação de "moradias" fora dos centros urbanos assenta, maioritariamente, na falta de qualidade de vida nas cidades.

A proliferação de habitações unifamiliares corresponde em muitos casos a um modelo cultural da população, desadequado da realidade pré-existente, tendo como principal agente o promotor imobiliário local, que incita ao investimento do capital acumulado do comprador<sup>269</sup>. Esta situação, que atingiu o seu expoente durante as décadas finais do séc. passado, afeta diretamente de forma contínua a relação homem/paisagem - não obstante o atual cenário de crise económica - e induz uma noção de intervenção generalizada onde o gesto de urbanização é entendido, incorretamente, como adversário dos espaços naturais.

No campo da arquitetura, o universalismo do Estilo Internacional surge agora como como um logro – apesar do seu racionalismo disciplinar grande parte da produção projetual da atualidade. A sua validade não era senão relativa, tal como o era a das linguagens vernaculares. Existe, contudo, uma diferença essencial entre estes dois “estilos”: a praxis vernacular rege-se por múltiplas escalas (técnicas, sociais, económicas, etc.) de aproximação à paisagem, enquanto o Modernismo funcionalista, invocando a sua referência – metafórica – ao universo objetivo, contem em si mesmo uma desmesura perante o mundo ambiente. Um presta-se às correspondências entre o Homem e Terra, o outro nega-as<sup>270</sup>. Neste sentido, as intervenções na paisagem conceptualizadas pelo desenho tipológico do Estilo Internacional gerou não-lugares.

Inversamente, uma arquitetura sensível ao carácter dos lugares contribui, por princípio, para reanimar as escalas do ambiente. Não se trata, de modo algum, de recopiar as formas antigas, nem abandonar as referências objetivas que originaram o Modernismo, mas, antes, respeitar os sítios sem renegar a modernidade; intervir de uma forma simultaneamente ecológica e simbólica. Uma arquitetura que se funda na universalidade na exata medida em que, pelos seus “eco-símbolos”<sup>271</sup>, valoriza os lugares.

Relativamente a este modo de intervenção na paisagem preconizado pelo geógrafo e filósofo Augustin Berque, este oferece-nos a seguinte afirmação:

---

<sup>269</sup> MORAIS, João Sousa - **Organização Espacial na Costa Vicentina, Estrutura e Forma para um Modelo Urbano de Desenvolvimento**. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese Doutoramento em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, p. 18.

<sup>270</sup> BERQUE, Augustin – **A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra. Para uma problemática do mundo ambiente**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), **Filosofia da Paisagem. Uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 195. Publicado originalmente: **L'écoumène, mesure terrestre de l'Homme, mesure humaine de la Terre: pour une problématique du monde ambiant**. *L'Espace géographique*. N° 4 (1993), pp. 299-305.

<sup>271</sup> Relativo à arquitetura eco-simbólica formulada por Augustin Berque (com conhecimento objetivo dos ecossistemas que diferenciam o espaço físico e com o rigor científico das cosmologia moderna) em *A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra...* pp. 187-199.

“Tal é, com efeito, a lógica relacional do mundo ambiente: uma lógica que combina metáforas e identidade, fundamentalmente contrária às formas idênticas do Estilo Internacional (em que A permanece A, em qualquer lugar que estejamos), que se refere utopicamente ao espaço absoluto de Newton, mais do que à Terra e à humanidade.”<sup>272</sup>

Por outro lado, são os intervenientes que condicionam a forma da paisagem, não sendo constituídos, na maior parte das vezes, por profissionais responsáveis pelo planeamento do território. São os proprietários que intervêm nos seus terrenos, com vista a tornar a sua exploração mais fácil. São, também, intervenientes os construtores, privados e públicos, mais permeáveis a soluções rápidas, com aspeto sólido e de demarcações claras. E são, igualmente participantes, os mobiliários urbanos e outros objetos artificiais, que povoam os espaços naturais – veículos, candeeiros, postes de eletricidade ou de sinalização, antenas, placares informativos ou publicitários, etc. - e que são pensados de maneira a desempenharem a sua função e/ou a enquadrarem-se nas expectativas do comprador (utilizador direto) mas nunca no ponto de vista da sua perceção como elementos componentes da paisagem.

Também aqui poderemos equacionar questões de carácter endógeno e exógeno no processo de transformação da paisagem. Veja-se, embora sem o cariz de fixação definitiva, o turismo: este processo assenta fortemente no valor imagético dos próprios elementos primários da paisagem; o sol, o mar, a montanha, em suma, a natureza por si mesma. Não obstante, o turismo envolve frequentemente a exploração intensiva de amplas partes do território, questionando toda a estrutura preexistente, mesmo quando estas intervenções não significam uma ocupação, pelo edificado, como é o caso dos campos de golfe.

Poder-se-á citar, apenas a nível de paradigma de uma situação de alteração do carácter da paisagem por razões maioritariamente endógenas, a Ilha de Faro e um outro caso onde os agentes de modificação são exógenos: Vilamoura. Enquanto, na Ilha de Faro se assistiu a um alastramento espontâneo do edificado e à polarização de populações locais, o território de Vilamoura é resultado de alterações profundas na paisagem programadas e destinadas à atração de utilizadores vindos do exterior.

Outras ações afetam, ainda mais, as estruturas dos espaços naturais; tais como as campanhas generalizadas de certos usos do território (foi disto exemplo a campanha dos cereais, dos anos 30/40 e é, atualmente, a da florestação para silvicultura), a normalização de vários tipos de exploração, decisões estabelecidas por legislação ou por convenção (tais como o incentivo, ou desincentivo, por certos tipos de ações sobre a paisagem),

<sup>272</sup> BERQUE, Augustin – *Op. cit.*, p. 195.

regras de segurança ou mesmo a introdução de uma nova tecnologia. Todos eles moldam a forma do espaço onde vivemos.

Estas transformações encontram-se, invariavelmente, associadas às estradas, como elementos de permeabilidade do território. Lugar de passagem, a estrada é um condensador de símbolos: os sinais de trânsito, os painéis publicitários, as rotundas (auto)referenciadas e as indicações de tudo, em todas as direções, desde um testemunho do passado a um qualquer dispositivo que expõe algo, que avança no campo visual.

Quotidianamente deparamo-nos, com frequência, perante os objetos-apropriadores, como elementos de forte carácter imagénico, mas pertencentes ao amplo conjunto de intervenções aparentemente desajustadas ao lugar, que constituem os objetos-forasteiros. Na sua grande maioria não foram concebidos dentro de um propósito arquitetónico mas acabam por imprimir uma marca, por vezes insubstituível, ao espaço. Destes objetos constitui um exemplo a memória da silhueta gigante publicitária a um vinho do Porto, conhecida pelo “homem da capa negra” [Fig. 50] ou, a sua congénere espanhola, o “touro Osborne” [Fig. 51] que, pela sua presença afirmada pela singularidade da escala, adquire um cariz emblemático. O objeto-apropriador tem a vocação de impor à paisagem o seu próprio reconhecimento. Não possui nenhuma ligação aparente com o significado do lugar onde se situa mas contribui, quase inexplicavelmente, para a sua imaginabilidade.

No caso das silhuetas publicitárias, o seu carácter afirmativo nas superfícies contínuas da planície é nítido, no entanto não é esta afirmação que lhe confere o poder apropriador. A sua condição de objeto-apropriador é resultante do modo como ele se expõe ao conhecimento; através do fenómeno marcante da aproximação, uma vez que a sua revelação é potenciada pela mobilidade.

A presença destes elementos construídos na paisagem é afirmada sobretudo ao nível da memória, instalando-se solidamente no imaginário coletivo. As silhuetas publicitárias acabam por constituir um marco, dando identidade a um momento no percurso.

Não é, portanto, de admirar que nas planícies de Espanha a silhueta do touro-bravo, logotipo inicial da marca de Jerez *Osborne*, apesar de concebido originalmente como painel publicitário, possua um estatuto patrimonial na atualidade e, mesmo, de uma certa identidade de país/paisagem. Ela própria acentua a horizontalidade contínua da planície e revela a escala ampla da paisagem em presença.

Estas marcas na paisagem são, na realidade, objetos-forasteiros que foram assimilados pela repetição e, por consequência, pela habituação à imagem ou à mensagem que lhe está inerente.

Também o automóvel possui um certo cariz apropriador, porém este é-lhe atribuído pela sua função de prolongamento do corpo humano e não como elemento componente do espaço vivencial. A percepção da paisagem, experimentada no interior de um veículo em movimento, é atualmente, dos modos de conhecimento do meio que ocupamos, aquele que maior ligação tem com os padrões de funcionamento humano à escala do território. Uma vez desocupado, o automóvel perde a sua função, e o seu posicionamento no espaço torna-se provisório [Fig. 52]. Aliás o automóvel participa na forma do espaço de acordo com duas leituras, quase adversárias; para o condutor o veículo é um prolongamento dele próprio, envolve-o e protege-o enquanto outros veículos o acompanham; para o peão o veículo é um objeto incómodo que constitui conjuntos de barreiras em constante mutação.

Ao negar, desta forma, o estatuto de objeto-apropriador ao automóvel, por não compor o espaço vivencial, está-se a restringir a função deste à sua vocação de simples transporte. Porém existem casos de veículos mecanizados cuja função predominante é a da habitação. Nesta situação a própria mobilidade é uma forma de vivência do espaço.

O mito da mobilidade alimentado, em particular, pela cultura nos Estados Unidos a partir da metade do século passado, assenta, não tanto no conceito do Viajante, mas no de Transumante. Este mito faz com que, desde 1948, um em cada cinco americanos mude de residência<sup>273</sup>, o que exprime o sentido da mobilidade como um bem individual e, como tal, um valor social. O movimento horizontal pode constituir também uma alteração vertical; e na "terra da oportunidade" a mobilidade acompanha frequentemente a subida na escala social. Barcos, automóveis, camionetas modificadas em habitação e todo o género de atrelados transformam a condição natural do assentamento do objeto arquitetónico num lugar.

O veículo/habitação - a denominada "casa circulante" - tem regras próprias que não dependem da identificação do Sítio onde se encontram. Se, por um lado, não refletem o carácter do lugar, são estranhos à paisagem, por outro, devido ao seu cariz provisório e dinâmico são, de certa forma, assimilados como objetos de passagem. Não chegam a constituir intervenções comprometedoras da identidade do lugar, uma vez que não são elementos constituintes da paisagem; não compõem o espaço, apenas se encontram provisoriamente parados.

As "casas circulantes" revelam quase sempre uma elegância derivada da sua condição dinâmica e obrigam a uma concepção compacta e criteriosamente funcional.

---

<sup>273</sup> JENCKS, Charles ; CHAITKIN, William - **Current Architecture**. London: Academy Editions, 1982, p. 263.



Ensaaios projetuais neste domínio foram efetuados por arquitetos desde Le Corbusier até Buckminster Fuller (1895-1993).

São igualmente notórios os exemplos das arquiteturas móveis, cuja articulação descomprometida com a paisagem suprime-lhes o significado vivencial: tal é o caso do icónico projeto para a *Walking City* (1964) [Fig. 53] de Ron Herron (1930-94) ou das casas-abrigo *Rolling Huts* (2007) da Olson Kundig Architects, que se apresentam como construções circulantes de alojamento passageiro [Figs. 54, 55].

O facto destes objetos nómadas serem, na sua grande maioria, estruturas acrescentadas a um veículo, resulta obviamente numa desarticulação entre os conceitos da habitação fixa e permanente e os da mobilidade. Torna-se, por isso, essencial, quando da intervenção, o manter mais integral possível a sua componente dinâmica - o veículo -, pois é ele que garante à “casa circulante” o seu estatuto especial de objeto-apropriador, não por este impor uma identidade ao lugar onde se encontra, mas pela sua condição de participante provisório. As suas rodas atuam como rótulas que asseguram a articulação com qualquer que seja a forma da paisagem.

Talvez esteja assente nesta mesma articulação, “desenraizada” do seu suporte, a razão da atribuição do carácter apropriador a estes objetos que se afirmam numa paisagem ininterrupta (apesar da presença destes), acentuando a sua leitura como um espaço unitário.

Por outro lado, nos casos onde se verificou a ausência ou o enfraquecimento da dimensão concetual da intervenção construtiva, em qualquer das atividades criativas de projeto não especificamente arquitetónicas - tais como no traçado de vias e de infraestruturas, ou no desenho de planeamento urbano ou regional - uma parte importante da dimensão qualitativa do projeto de modelação territorial perdeu-se, em favor de uma mera solução funcionalista e técnico-administrativa dos problemas. Tal facto redundou na perda indiscriminada de significado dos territórios transformados e na não identificação cultural das sociedades com os seus novos espaços de proximidade. Não obstante o irrefutável impacto que estas estruturas refletem no meio físico e social, a sua forma parece ser inquestionável.

Crê-se ser pertinente apelidar os resultados deste modo de intervenção na paisagem de “estruturas inquestionáveis”. Advêm de grandes operações de construção, geradoras da fragmentação do espaço vivencial, transformando-o em paisagens residuais e desarticuladas. Tal é o caso das vias, autoestradas, viadutos, barragens; todas elas sujeitas ao severo escrutínio sobre a legitimidade dos argumentos da sua existência, acerca da

validade dos fundamentos da localização, mas indiscutíveis no que concerne à forma de articulação com o lugar.

Na sequência do raciocínio exposto torna-se peculiarmente interessante o relato de uma viagem motorizada de contornos ilegais, feito por Tony Smith<sup>274</sup> (1912-1980) no espaço ambíguo de uma das estruturas inquestionáveis mais transformadoras da paisagem contemporânea, que é também um dos modos mais predadores de consumo de território de que há memória histórica.

A relevância de Tony Smith, neste contexto, prende-se com a viagem, realizada nos inícios dos anos cinquenta, no seu automóvel, à noite, por uma via rápida ainda em construção – sobre uma extensa faixa de asfalto pura, recém-colocada e ainda virgem, sem marcas ou tráfego – vai literalmente iluminar, como as difusas luzes distantes da cidade de New Jersey, entre Meadowlands e New Brunswick, um importante processo de reflexão<sup>275</sup>. Ele questionar-se-á, detalhadamente, sobre a importância e a responsabilidade com que se processa a transformação do território, face à capacidade que o homem tem demonstrado de aí intervir, sem nunca se interrogar sobre essa poderosa liberdade.

*Turnpike Journey*, levanta a questão acerca da verdadeira dimensão da experiência artística e sobre a capacidade, avassaladora, que o homem tem de transformar a realidade quotidiana com ações tão profundamente ingênuas ou despreocupadas, mas simultaneamente marcantes, capazes de inscrever no espaço natural cicatrizes profunda.



Figs. 50, 51, 52 – Desenho do autor, *sem título*, 1996. *Toro osborne*, Fuengirola, Espanha. *Cadillac Ranch*, Amarillo, Texas, 1974, Antfarm.

<sup>274</sup> Tony Smith, escultor e teórico da arte, frequentou o curso de arquitetura, tendo estagiado com Frank L. Wright, mas acabaria por ser universalmente considerado um pioneiro do *American Minimal Art Movement*. T. Smith publicou, na revista *Artforum*, nº 4, (Dezembro, 1966), do relato descritivo da sua epifânica viagem intitulado *Turnpike's journey*.

<sup>275</sup> CARERI, Francesco – *Walkscapes, Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: GG Land&Scape, 2003, p.120.

Será este relato, a razão invocada, mais tarde, por Robert Smithson, para se converter aos *Earthworks*<sup>276</sup>. O relato desta experiência, na expansão sublime, exorta Smithson a escapar ao seu atelier e a submergir numa *hit the road experience*.

De todas as experiências artísticas, crê-se ser a da paisagem, aquela que reflete, mais continuamente, a nossa situação poética precária. A meio caminho entre o triunfalismo da técnica e a melancolia de ter perdido a ingenuidade inicial, ela traça esta tênue linha crítica de um real que não existe senão à força de a conceber.<sup>277</sup>

A imparável busca pela superabundância de espaços, as mudanças de escala, a multiplicação das referências sob forma de imagens (reais e imaginárias) e a espetacular aceleração dos meios de transporte de pessoas, bens e informações, são características da era atual. Destas particularidades resultam modificações físicas consideráveis, sobretudo ao nível das concentrações urbanas, transferências de populações e multiplicação das, aqui denominadas, “estruturas inquestionáveis”: intervenções materiais estabelecidas na paisagem, cuja vertente antropológica se articula na dimensão do não-lugar, tal como foi formulado<sup>278</sup> por Marc Augé. As estruturas inquestionáveis suportam o funcionamento dos não-lugares. Podem ser as instalações necessárias à circulação acelerada (vias rápidas, nós de acessos, aeroportos ou gares), as grandes cadeias de hotéis, os parques de recreio, os centros comerciais e as vastas superfícies de distribuição: uma intrincada rede de ligações físicas ou “wireless” que mobilizam todo o espaço disponível em benefício da comunicação.



Fig. 53 – *Walking City*, 1964, Ron Herron.

<sup>276</sup> *Ibid.* p.160.

<sup>277</sup> CAUQUELIN, Anne - *A Invenção da Paisagem*. 2ª ed., Lisboa: Edições 70, 2008. p. 128.

<sup>278</sup> AUGÉ, Marc – *Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Miguel Serras Pereira (Trad.), Lisboa: Letra Livre, 2012.

Nesta conjuntura, torna-se inevitável concordar com Augé quando afirma que a sobremodernidade é produtora de não-lugares que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos. A paradoxalidade da época em que vivemos é revelada no momento em que a unidade globalizadora do espaço terrestre se torna pensável, aumenta a figura do ego. É, portanto, um mundo prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero<sup>279</sup>.

Por outro lado, esta nova cosmologia induz efeitos de reconhecimento no qual, durante o ato de vivência dos não-lugares, frequentemente, o sujeito passa a comportar-se como estrangeiro “de passagem” (forasteiro perdido num país que não conhece). Não se orienta nele senão no anonimato das autoestradas, das áreas de serviço, das grandes superfícies comerciais. O logótipo de uma marca consagrada pelas firmas internacionais, constitui para ele um ponto de referência tranquilizador.

Da reflexão acerca da temporalidade das transformações espaciais, da forma como a cidade cresce, do movimento, fluxos, energia e matéria, nasceram múltiplas propostas de matriz crítica, entre as quais o projeto *Utopia da Realidade*<sup>280</sup> (2007) de Nuno Portas (1934) é paradigma [Fig. 56]. A projeção de um aeroporto contra o solo orgânico da floresta revela a visão futura que parte da visibilidade do seu traçado no chão, convicção primeira contra a incerteza, capaz de condicionar, designar, senão mesmo desenhar, como espaço estruturado e estruturante de decisões futuras<sup>281</sup>.



Figs. 54, 55, 56 – *Rolling Huts*, 2007 (detalhe, vista geral), Olson Kundig Architects. *Utopia da Realidade*, 2007, Nuno Portas.

<sup>279</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>280</sup> Projeto participante na 1ª Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007: Vazios Urbanos

<sup>281</sup> DAVID, Ana (Coord.) – **Vazios Urbanos, Trienal de Arquitectura de Lisboa**. Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p. 142.

Na realidade concreta do mundo hodierno, as estruturas inquestionáveis, os objetos-forasteiros, os sítios e os não-lugares interpenetram-se, bem como, a possibilidade de existir um não-lugar nunca está completamente afastada, seja onde for. A fuga em busca do Sítio de referência arcádica ou o regresso ao lugar enraizado nas profundidades da terra natal é um recurso de quem normalmente frequenta os não-lugares<sup>282</sup>. Em suma, o não-lugar encerra uma noção de dimensão estritamente antropológica que se opõe ao Sítio e a sua lógica é contrária ao espaço utópico: existe efetivamente e não confere qualquer marca de identidade humanizadora à paisagem.

### 2.3.1. A Afirmação e o Mimetismo

Uma imensa intervenção, feita de colinas da terra para ser vista de Marte, foi proposta, em 1947, pelo escultor Isamu Noguchi (1904-1988) que a intitulou *Sculpture to be seen from Mars* [Fig. 57]. Esta impressionante peça escultórica pretendia ser um monumento evocativo da Humanidade e coloca o autor em sintonia múltipla com as investigações em curso nessa época. Por um lado, a investigação espacial e a procura de vida extraterrestre - considerada questão muito provável e possível, com os conhecimentos que então se possuíam - por outro, a eminência da catástrofe nuclear e da possível extinção da vida na Terra, que deveria, a seu ver, justificar uma garantia perpétua, em memória física<sup>283</sup>.

Mas acima de tudo o gesto afirmativo e profundamente anti-mimético o aproxima das ancestrais culturas primitivas, de um esculpir do território modelando significativas extensões da superfície terrestre, de deixar uma marca flagrantemente perceptível, tal como então se ia revelando nas descobertas sobre as formas de expressão mais coeva da arte, ou se conhecia das formas escultóricas abstratas das antigas civilizações.

No contexto desta alínea, o exemplo do projeto de Noguchi consubstancia uma ideia: o afirmar uma marca na paisagem, o estabelecer uma ordem humana ao espaço natural é um gesto normal decorrente da vivência de um espaço. Prende-se com a condição existencial humana, a afirmação dos objetos dos quais possui o conhecimento.

<sup>282</sup> AUGÉ, Marc – *Op. cit.*, pp.91-96.

<sup>283</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. cit.*, p. 140.

A afirmação é, portanto, uma condição constante, e crê-se mesmo necessária, na intervenção da paisagem. Esta ideia esteve presente, de forma ininterrupta, em toda a História da concepção arquitetónica.

As intervenções megalíticas procuravam reforçar a centralidade dos lugares, através de marcas indeléveis que sintetizavam o carácter mágico do seu significado e que forçavam, em muitos casos, a ligação entre o céu e a terra.

Extraíndo, do sentido da natureza, uma ordem onde assentavam todas as coisas, os Gregos afirmaram-na pelo seu aparente contraste com os fenómenos imprevisíveis da paisagem. A ordem das civilizações clássicas da Antiguidade é baseada na síntese, conceptualmente elementar, contrastando com uma natureza que se revela de forma ambígua e irregular.

A Idade Média é marcada pela transformação do território em paisagem profana dentro da qual se ergueram os pequenos espaços onde a paisagem se aproximava da ideal e, como tal, era interiorizada. Tratava-se de um jardim utilitário, a ideia do Paraíso recriado; encerrado por muros e afirmado pelos conventos e mosteiros, sendo claro o contraste com o meio envolvente vasto e “hostil”.

Com o Renascimento surge a intenção de aplicar as regras da percepção do espaço, tal como o uso da profundidade, à intervenção em geral. Pelos espaços urbanos constituírem, tradicionalmente, situações mais comprometidas, a constante da axialidade e o abranger do impulso projetual a todo o espaço existente, verificou-se com maior profundidade nos meios naturais. Deste modo os Jardins das *Villas* propunham disciplinar toda a paisagem, repercutindo uma atitude que iria culminar no séc. XVII, com o Barroco.

A intervenção iluminista na paisagem é a que se revelará mais utópica e universalizadora do Sítio ideal, afirmando uma marca intemporal e sublime.

Já no Romantismo, a afirmação da intervenção na paisagem é, pela sua própria essência, um jogo de contrastes. Fundamentada por uma aproximação afetiva aos espaços naturais, inspirada na literatura e regida por regras da composição pictórica, a concepção projetual romântica vale pela sua autonomia; pela sua afirmação individual.

O constatar da presença da afirmação da obra arquitetónica na paisagem, ao longo de vários momentos da História, leva-nos a concluir a importância desta atitude em todo o âmbito da prática projetual. Este facto ajuda-nos a compreender a razão pela qual a arquitetura necessita um grau de estruturação maior que o da paisagem para se integrar nesta.

O crescente peso da preservação dos ecossistemas em presença e a atualidade da problemática do conservacionismo alimentou o mito, já antigo, da natureza intocada. Porém, o proteger a paisagem da intrusão dos objetos construídos, transformou-se, inevitavelmente, num afastamento da vivência humana de uma raridade frágil que é o meio natural.

Por outro lado a ideia da paisagem selvagem, intocada pelo homem, encontra-se associada, por arrastamento, a uma visão onde o construir na paisagem, representa, fazê-lo de forma invisível. Esta visão não defende a estrita necessidade de uma reflexão sobre o carácter do lugar, apenas impõe que o objeto arquitetónico passe despercebido. A situação, apesar de contraditória, é comum e torna-se frequente, no caso de projetos para espaços naturais tais como Parques ou Reservas Naturais, onde os pressupostos de intervenção e condicionantes conduzem tendencialmente ao uso de morfologias de mimetismo.

O teor do aforismo de Oscar Wilde (1854-1900) - “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”<sup>284</sup> - é, sem dúvida, extensível à natureza e retrata de forma exemplar esta tendência que se tornou dominante.

Mais recentemente encontra-se este princípio aforístico no conceito de “artialização”<sup>285</sup> da paisagem de Alain Roger. Com esta concepção, nuclear na sua teorização, pretende mostrar que os modelos e os esquemas percetivos peculiares às artes de cada época não só criam a paisagem como, também – porquanto enformam o olhar e o gosto coletivos – definem as suas respetivas categorias (belo, pitoresco, sublime, feio) e tipos (campo, floresta, mar, deserto) que periodicamente vão vigorando como esteticamente predominantes. Segundo Alain Roger, enquanto realidade natural, a paisagem é apenas uma porção de território (*pays*) desprovida de qualquer valor estético, que só o adquire quando é artializada<sup>286</sup>, fazendo o seguinte trocadilho ao vocábulo “espírito do lugar”:

---

<sup>284</sup> WILDE, Oscar – **The Decay of Lying, in the Major Works**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 228, “Life imitates art far more than art imitates life.”

<sup>285</sup> Com o conceito de “artialização” (*artialisation* no texto original), Roger intenta demonstrar que um lugar no espaço natural desprovido de qualquer valor estético só o adquire quando é artializado pela arte e pela cultura humanas; quando se transforma em paisagem. Desta forma, a nossa perceção estética da paisagem é, por mediação indireta, modelada pelas suas diferentes formas de representação na arte. SERRÃO, Adriana (Coord.) - **Filosofia da Paisagem. Uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 151.

<sup>286</sup> ROGER, Alain - **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2001. pp. 11-30.



“O génio do lugar depende, no essencial, da artialização *in visu*, que insufla o seu alento, inspira o seu espírito.”<sup>287</sup>

A artialização *in visu*, a que Alain Roger se refere, é a segunda de duas modalidades de intervir sobre o objeto natural. Segundo este autor, a primeira é direta, *in vivo* ou *in situ*, consistindo em inscrever o código artístico na substância corporal, neste caso, intervir fisicamente no Sítio. O segundo procedimento consiste em elaborar modelos autónomos (pictóricos, esculturais, fotografias, etc.), requerendo o olhar, que deve impregnar-se desses modelos culturais para artializar à distância e, literalmente, “embelezar” a paisagem pelo ato percetivo<sup>288</sup>.

Não é raro observar-se manifestações da atitude mimética nas próprias habitações, estejam estas inseridas em aglomerados urbanos ou em espaços naturais. Contudo, o mimetismo, normalmente, não se encontra na base das premissas de vivência de um local, este revela-se apenas ao longo de uma ténue superfície de contacto entre o construído e o existente. Trata-se, nem sequer de um verdadeiro mimetismo, mas mais uma camuflagem.

É frequente verificar-se que, no caso da construção de um novo edifício inserido num aglomerado edificado que apresenta tipologias dominantes ou de forte cariz, esta intervenção apresenta, ao nível exterior, uma tentativa de imitação dos elementos envolventes. Este gesto, enquanto predominantemente cosmético, é habitualmente falhado uma vez que a escala, a volumetria, os espaços interiores e o programa funcional da nova construção, são profundamente divergentes das situações preexistentes na envolvente.

Embora a arquitetura contemporânea tenha vindo a procurar um novo sentido para o conceito de Paisagem e o significado conceptual deste tenha evoluído, ainda persiste uma conotação de uma imagem do natural na paisagem, algo associada a um território. Essa conotação está também presente através dos projetos contemporâneos; na criação de novas formas mais fluidas e arrojadadas, que se inspiram no estudo do universo biológico, permitindo assim o surgimento de novas topografias e de estruturas enterradas. Morfologias justificadas pela necessidade de o Homem se sentir perto das suas origens, do contacto direto com o território e com a Natureza.

Na situação da edificação em meios naturais, esta atitude manifesta-se de igual forma, sendo comum a recorrência a construções semienterradas no solo, a paredes que

<sup>287</sup> ROGER, Alain - **A dupla artialização**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 162.

<sup>288</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.



imitam rochas e a superfícies revestidas de vegetação. No entanto, estas morfologias, não se refletem no interior, onde a atitude mimetista se limita a uma maior ou menor orgânicidade dos espaços, mas deixando do lado de fora a imagem do espaço natural. Nesta procura de articulação com o meio envolvente, a dissimulação sugerida pela camuflagem é confundida com o sentido de continuidade, numa antiética arquitetónica flagrante até mesmo para a época de Ruskin, que, quando preconizava a forma orgânica como princípio base da arte, referia-se à sua aparência e à ausência de perenidade das obras; esse carácter que as tornava comparáveis a seres vivos.

As edificações que, na sua lógica de existência, são concebidas para o menor impacto paisagístico, adotando por vezes os contornos da morfologia existente, possuem sempre algo artificial que emerge na paisagem seja urbana seja rural; inserem-se no território, procurando uma relação consolidada com o sítio. No fundo trata-se da herança de, através do desenho, transformar um princípio abstrato, numa ideia e numa construção concreta física, que traduza uma ligação com o território através da sua forma, da sua materialidade, procurando uma unicidade paisagística.

Este gesto de génese mimetista acaba o por evocar e transpor para a intervenção na paisagem o eterno princípio de que a Arquitetura não é o ato de criar algo novo, mas sim a reformulação do que já existe de uma forma que aceita a marca da intervenção humana.

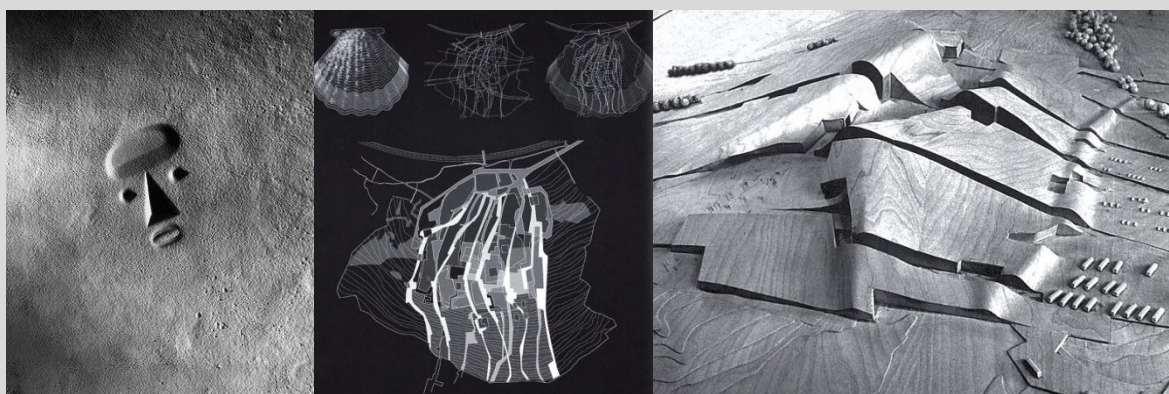
Por outro lado, o desenvolvimento tecnológico permitiu que o desenho e a produção arquitetónica tirassem partido de uma manifestação visual mais livre, conseguindo atingir os meios ideais propostos. Com novas conceções estruturais, o aparecimento de propostas com soluções escavadas ou suspensas com amplos cobertos vegetais, sugere uma tipologia construtiva de seguimentos do território, como continuidade formal da topografia. Esta evolução evocativa de uma aproximação à natureza que a desafia, no sentido de procurar uma imagem, uma atmosfera, e uma complexidade que a ela se assemelha, parece ser uma das inquietações paisagísticas do Homem no contexto atual. Longe de ser uma preocupação exclusiva do domínio arquitetónico relaciona-se, porém, diretamente com este.

É paradigma desta tipologia construtiva de continuidade formal da topografia a proposta *Cidade da Cultura da Galícia* (1999), em Santiago de Compostela [Figs. 58, 59], projetada por Peter Eisenman (1932). O projeto de Eisenman é um exercício acerca da criação de novas paisagens; de uma nova geologia através do fator tempo que, atuando sobre a criação do Homem, providencia mais extensão à natureza já existente, assim como se pode tornar um notável símbolo da sua artificialidade. O seu autor entende esta proposta como um palimpsesto donde se tornam visíveis as diferentes inscrições do

sítio<sup>289</sup>. Eisenman recobre o lugar com novos estratos: a planta da cidade antiga de Santiago de Compostela, a forma de uma vieira e do programa espacial. A partir destes, cria a estrutura do projeto.

A força da expressão “Paisagem” adquire a importância, que lhe é conferida pela recente bagagem cultural, existente no ser humano. A realidade da contemporaneidade, mostra que a paisagem, não está alheia às transformações que acontecem na sociedade: As acessibilidades criadas exemplificam este processo, uma vez que deixam de ser somente materiais, para passarem a ser imateriais, organizando-se em redes de comunicação, suportadas em novos meios tecnológicos, onde a demora transforma-se em instantaneidade, sendo que esta informação se estende tanto no mundo rural como no urbano.

Do mesmo modo, a marcação objetual de um projeto no território natural, como é o caso do *Centro de Artes/Casa das Mudas* (2001-2004), na Calheta, Madeira, de Paulo David Andrade (1959), aborda o tema da reinvenção na ideia de paisagem como uma agregação ambiental total: uma intenção de responder ao lugar com um programa com determinada forma, promovendo uma continuidade através da expressão da mesma materialidade do lugar, tornando-o também parte integrante do lugar, a continuidade formal do território [Figs. 69, 61]. Não obstante a sua procura pelo enquadramento cenográfico, trata-se também de uma paisagem construída naturalizada.



Figs. 57, 58, 59 – *Sculpture to be seen from Mars*, 1947, I. Noguchi. *Cidade da Cultura da Galícia*, Sant. de Compostela, 1999, P. Eisenman.

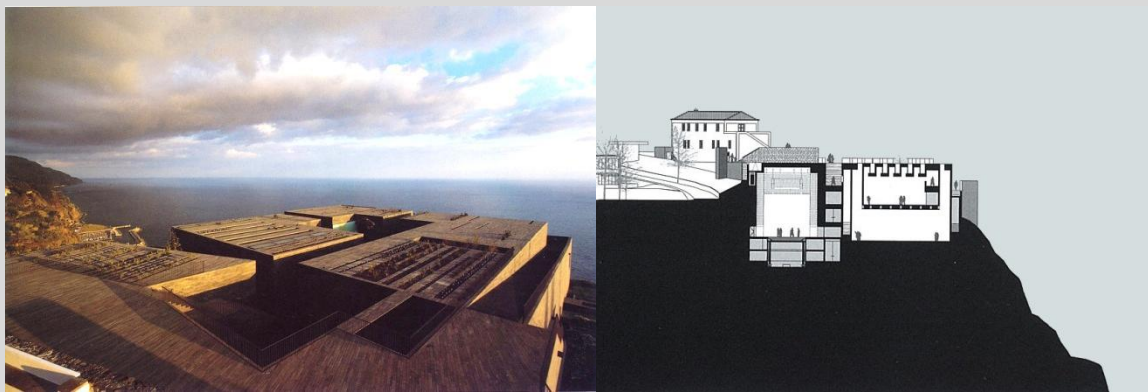
<sup>289</sup> RUBY, Ika ; RUBY, Andreas – *Groundscapes: El reencontro com el suelo en la arquitectura contemporânea*. Barcelona: CC-Land & Scape series, 2006, pp. 196-197.

O ponto de partida conceptual da *Casa das Mudas* residiu na vontade de reorganizar o espaço existente, procurando devolver a ligação entre a antiga Casa das Mudas e a envolvente próxima, relação essa que havia desaparecido com a construção de unidades habitacionais de baixa envergadura.

Uma rampa conduz o acesso principal a um pátio-pivot quadrado a partir do qual todas as funções que se desmultiplicam no pesado programa do complexo museológico - áreas de exposição, reserva, depósitos, auditório, biblioteca, videoteca, loja/livraria, cafetaria e restaurante, espaços administrativos, oficinas artísticas e parque de estacionamento - se distribuem de forma autónoma. A distribuição fragmentada das funções, prevista no programa, possibilita uma gestão autónoma de cada módulo no complexo edificado, permitindo deste modo uma maior flexibilidade na sugestão dos percursos que se distribuem pelos espaços expositivos<sup>290</sup>.

A intervenção de Paulo David sugere uma continuidade da formação rochosa, uma continuidade topográfica, a partir da modelação de volumes contentores de programa.

Num gesto escultórico dos volumes no afloramento rochoso, a materialidade conferida à proposta sugere uma ação subtrativa de matéria, garantindo uma dualidade de natureza/objeto arquitetónico. A ideia de fusão entre o espaço construído e o natural, assim como a tradução de continuidade da paisagem é alicerçado na criação de um acontecimento paisagístico: numa inserção de ancoragem ao lugar e na vontade de criar a continuidade referida, como a mesma coloca, através da criação de uma “invisibilidade”.



Figs. 60, 61 – *Centro de Artes/Casa das Mudas*, Calheta, 2001-04 (Terraço, Secção transversal), P. David Andrade.

<sup>290</sup> ANDRADE, Paulo David – *Casa das Mudas/Centro de Artes da Calheta, Madeira*. *2G Dossier*. Ed. especial, (Novembro, 2005), p. 66.

A criação de paisagens artificiais, pela aproximação a uma realidade natural e tentativa de reintegração de um sistema ecológico, através de aproximações tipológicas com coberturas e fachadas ajardinadas, ou mesmo a criação de jardins, materializa uma mentalidade de celebração de um meio natural - de um meio sustentável - que se integra na agenda hodierna de consciência ambiental, face também, à celebração da sobrevivência do Homem.

Existem edifícios, que estão ligados a um sítio como se fossem organismos vivos, dando a impressão que a sua existência nesse lugar é intemporal. Sem ensaiar qualquer intensão mimética na paisagem, a sua relação com o Sítio é de tal forma indiscutível que se torna impossível imaginar essa construção noutro lugar diferente. A sua pertença ao Sítio é tão natural que quase chega a atingir o anonimato de obra da Natureza<sup>291</sup>.

Não é, portanto, no mimetismo que assenta a representação da experiência do sítio pelo projetista. A afirmação na paisagem, pelo contrário, revela os caracteres do sítio, que o projeto pretenda expor ao conhecimento. O gesto afirmativo do objeto arquitetónico no meio natural, assente na oposição entre a geometria proposta e a do suporte físico, resulta reveladora das morfologias preexistentes do sítio, acentua a sua leitura contínua e evocam o sentido inalterado da paisagem.

### 2.3.2 O Objeto-Forasteiro

O sentimento de que um objeto arquitetónico não pertence ao lugar onde foi implantado, pode ser decorrente de múltiplas razões e é comum sermos confrontados com ele através do conjunto de pessoas que vivem nesse lugar (ou próximo dele), através da opinião abstrata formalizada pelos meios de comunicação, através do posicionamento de outros profissionais que intervêm no território, e através da nossa própria reflexão, como projetistas, mesmo que o referido objeto seja da nossa autoria.

Uma nova intervenção representa sempre um objeto forasteiro enquanto as premissas, que estiverem na base da sua concepção, não forem claras e a sua atitude compositiva não revelar qualquer decorrência da tradição.

A arquitetura como processo de desenho, de criação de algo físico, contudo primeiramente mental, torna-se num processo de busca, de pesquisa para revelar a

---

<sup>291</sup> GRILLO, Paul Jacques - **Form, Function and Design**. Nova Iorque: Dover Publications, 1960, p. 20.

essência de um sítio. Logo, faz sentido o entender do conceito de paisagem como o conjunto de um todo, de elementos naturais e de elementos construídos, entendendo-o, num sentido mais contemporâneo, perante a dificuldade de existirem sítios que não tenham sofrido a intervenção do Homem. Então, a arquitetura, como conjunto de criação de um desenho e construção física de uma ideia, participa na constituição de uma paisagem, desenhando soluções que, tirando partido do território e da sua geografia, numa reflexão também de sustentabilidade; de uma espacialidade material que percebemos

Ora se a assimilação de uma obra arquitetónica na paisagem, depende do carácter de continuidade de uma tradição e da legibilidade do seu projeto, então muitas intervenções estão condenadas a se constituírem como objetos forasteiros, porquanto que estes dois fundamentos não são os únicos em jogo, tanto na ação projetual como na prática construtiva.

Existem, porém, ambientes propostos, cujo sentido inequívoco transmitido pelos seus espaços e até, por uma capacidade de partilha momentânea de uma ideia, lhes confere uma plena assimilação, mesmo sendo reveladores de uma radical descontinuidade na tradição. Estes objetos perdem a posição de forasteiros, tornam-se intervenientes legítimos e compõem o desenrolar de uma sequência, que é a própria tradição, ao longo da História.

Poderemos afirmar, deste modo, que o objeto-forasteiro, quando assimilado, constitui-se, ele também, como uma forma de manter viva a tradição, fornecendo-lhe a dinâmica que lhe confere um carácter evolutivo com o decorrer do tempo. Constitui um exemplo oposto a estes objetos o da “moradia” cuja construção não assenta na reflexão acerca do carácter, nem da forma do lugar onde se implanta e cuja atitude de descontinuidade na tradição é resultante, mais de imposições decorrentes do mercado de materiais de construção e do tipo de mão-de-obra disponível (não na região, mas ao serviço do construtor), do que por opções de assentamento do edificado. Estes objetos nunca perderão a posição de forasteiro, uma vez que não conferem qualquer identidade ao lugar e não transmitem as premissas presentes na sua concepção, pois não as possuem à partida. Dificilmente este último exemplo de objeto-forasteiro fornecerá elementos para o evoluir da Tradição, já que os seus códigos são transitórios. Colocando esta questão de uma forma um pouco simplista pode-se exemplificá-la dizendo as opções formais são, frequentemente, consequências do mercado de construção o qual responde, umas vezes, com a oferta abundante de azulejos, outras vezes são as peças de betão pré-moldado, outras ainda, são as caixilharias dos envidraçados e por aí adiante.

Este sentimento do objeto-forasteiro dentro da paisagem - agora que os espaços naturais nos oferecem a percepção de um bem valioso em desaparecimento - afetou também o modo de aproximação dos projetistas ao espaço a intervir. Ao projetar sobre um espaço natural, tornou-se frequentemente mais difícil, não o introduzir novos objetos, mas, antes, o privar-se de fazê-lo. E se admitirmos que, antes de toda a intervenção o espaço preexistente possui já valores positivos, então a mestria do projeto começa precisamente pela economia de elementos construídos.

É exemplo, resultante deste sentimento, a proposta do *Parque de Sausset* (1980), em Seine-St. Denis, de Michel Corajoud [Figs. 62, 63, 64], onde o autor abdica do projeto dos objetos arquitetônicos que garantem a sua vivência e concentra-se na capacidade de assimilação destes pela intervenção dos amplos espaços naturais.

O desenho do *Parque de Sausset* está estruturado pelos vazios das clareiras e orlas arborizadas. Nestes vazios de escalas diversas estão instalados os elementos construídos estritamente necessários para o funcionamento deste espaço, que constituem a trama de atividades que garante a polarização e animação do local. A intervenção de Corajoud, que abrange cerca de duzentos hectares de terrenos agrícolas, representa um trabalho sobre os conceitos de Superfície e de Profundidade: as grandes dimensões não revelam nada por si mesmas, uma vez que os volumes maciços são usados de forma simbólica; uma ponte marca as margens da bacia de retenção; uma grelha de estruturas contraditórias evoca a sua condição de território, conceptualmente agrícola, fragmentado pela presença urbana; muros de contenção, percursos e troços em escada acusam e acentuam a morfologia do lugar.

Esta forma de elogio ao vazio é-nos dito pelo próprio Corajoud quando afirma opor-se aos “arquitetos ou paisagistas que amontoam, sobre os espaços naturais, todos os tipos de próteses; um montão de objetos, muitas vezes bem desenhados e fotogénicos, que participam na sobrecarga geral da paisagem. Interessa-me” (continua Corajoud) “na atualidade, menos o demonstrativo, o formal, que a mestria de algumas decisões justas, que permitirão ao espaço exprimir todas as suas potencialidades”<sup>292</sup>.

Corajoud recusa o objeto-forasteiro, não quer estar dependente dos elementos construídos como constituintes do significado da intervenção. São as técnicas de

<sup>292</sup> CHEMETOFF, Alexandre ; CORAJOUD, Michel ; CLÉMENT, Gilles ; DESVIGNE, Michel - **Paysage, On aimerait tant photographier un paysage de dos.** *L'architecture d'aujourd'hui*, N° 262, (Abril-1989), p. 34. “(...) je m’oppose à certains architectes ou paysagistes qui amoncellent, sur l’espace, toutes sortes de prothèses, tout un fatras d’objets, parfois bien dessinés et très photogéniques, qui participent à la surcharge générale du paysage urbain. Je m’intéresse, aujourd’hui, moins au démonstratif, au formel, qu’à la maîtrise des quelques décisions justes, qui permettront à l’espace d’exprimer toutes ses potentialités.”

construção das morfologias naturais (irrigação, plantação, contenção de terras) que constituem a espinha dorsal deste parque, que se tornou numa referência obrigatória no âmbito do paisagismo atual.

Já Alexandre Chemetoff (1950) discorda com esta posição, referindo-se ao Parque de Sausset da seguinte forma:

“Concordo plenamente com a crítica da sobrecarga do espaço com objetos construídos, mas pergunto-me se este justo diagnóstico não é, ele também, uma maneira de escapar à obrigação de ser confrontados com a necessidade de produzir esses mesmos objetos.”<sup>293</sup>

Contidas nas afirmações de Corajoud e de Chemetoff estão duas reações diferenciadas em relação ao objeto-forasteiro: uma assenta na vivência de uma escala referente ao suporte da paisagem; a outra baseia-se na vivência de uma escala profundamente humana dessa paisagem. Estes dois modos de conhecimento complementam-se, podendo-se identificar, no primeiro caso, a aproximação paisagista e, no segundo, a arquitetónica.

Desta forma, arquitetos e paisagistas podem trabalhar dentro de uma grande cumplicidade. Existe, contudo, sempre um sentimento entre os dois, que representa uma espécie de “combate”. Este combate é o dos sítios contra os objetos; o vazio contra o cheio da construção.



**Figs. 62, 63, 64** – Parque de Sausset, Seine-St. Denis, 1980), (vistas e planta geral), Michel Corajoud.

<sup>293</sup> *Ibid.* “Je suis assez d’accord pour critiquer l’encombrement de l’espace; mais, je me demande si ce juste diagnostic n’est pas aussi une manière d’échapper à l’obligation d’avoir à faire et d’être confronté à la nécessité de produire.”



## 2.4. Intermediadores da Percepção na Paisagem

### 2.4.1. A Paisagem Social

O entendimento de um lugar é, na sua essência, diferente quando experimentado individualmente ou em grupo. Esta realidade revela, também, uma outra dimensão perceptual do Sítio; a da Paisagem Social.

O significado da paisagem social não assenta na ambiência do Sítio, mas sim no seu carácter polarizador, pelo que a vivência em conjunto desse espaço induz uma percepção obrigatoriamente diferenciada, e muitas vezes conflituosa, com a experimentada, sem a presença de compromissos sociais.

O termo utilizado neste ponto é algo redundante na forma como foram conjugados os termos Paisagem/Social, uma vez que a imagem da paisagem é construída pelo imaginário coletivo, tendo portanto, uma composição fortemente social. O que se pretende salientar com esta conjunção é a particularidade de certos lugares possuírem um valor atribuído, quase exclusivamente, devido a fatores sociais (frequentemente gerados pela vivência em ambientes urbanos), que ultrapassam a própria forma da paisagem.

A contemplação da paisagem é um ato individual, o observador constitui-se como o centro da paisagem, não como elemento de composição do espaço, mas como elemento que capta o seu ambiente e lhe identifica o significado. Assim o observador está dentro da paisagem, mas, ao mesmo tempo, fora dela.

Quando o fenómeno da contemplação da paisagem se estende a um grupo de pessoas, altera-se a individualidade da reflexão sobre o significado do Sítio, e estas passam a elementos intervenientes que compõem o espaço. A procura de pontos de percepção da paisagem não corresponde já a uma necessidade de vivência do espaço, nem da interpretação do carácter do lugar, mas advém da vontade de captar uma imagem que lhe assegure uma síntese do lugar.

Esta ideia ajuda-nos a entender a natureza de um espaço de significados complexos como é o miradouro. Neste contexto, a eleição do sítio mais alto é alimentada pela ideia que desse ponto se obtém uma percepção síntese da totalidade do lugar e, quanto mais alto se situa, mais completa é a compreensão do espaço.



Capturar as linhas essenciais da imagem de uma paisagem, revela a capacidade de transformação do ambiente e as aspirações de uma sociedade. Durante o século XVII, as representações de vistas globais da paisagem, elaboradas pelos artistas e topógrafos holandeses, desde Pieter Saenredam (1597-1665) a Hendrick Goltzius (1558-1617), constituíram um modelo da descrição sintética, das alterações da paisagem construída, para todo o mundo ocidental, sendo notável a recolha das vistas de todas as cidades europeias reunidas, de 1572 a 1617, no célebre atlas *Civitates Orbis Terrarum*<sup>294</sup>.

O século XIX marca o surgimento do Panorama que permite ao observador recolher rapidamente uma imagem sintética e dinâmica da cidade: situado numa plataforma no centro de um teatro circular, onde os espectadores estavam rodeados por uma longa superfície pintada, na qual as imagens apareciam com efeitos realistas acentuados pelos esquemas perspéticos e pela manipulação de elementos iluminados [Fig. 62]. No Panorama, o espectador situa-se no centro ótico-geométrico da cidade, imerso num espaço cultural de grande intensidade, mas encontra-se, de igual modo, na posição de se aperceber do instável equilíbrio estabelecido entre a cidade e o território. Esta condição é particularmente visível nos desenhos para o panorama de Paris<sup>295</sup>, feitos nos primeiros anos do séc. XIX por Henry Aston Barker (1774 -1856).

No espetacular panorama de Berlim, realizado em 1834 por Eduard Gaertner (1801-77), torna-se ainda mais explícito o carácter social da sua intensão [Fig. 65]. Aqui podemos admirar os edifícios históricos ou até as novas construções de Friedrich Schinkel (1781-1841).

Na atualidade as construções que oferecem visões panorâmicas do espaço urbano onde se integram, possuem normalmente uma larga afluência, nos seus níveis superiores, quando acessíveis aos visitantes. O estar no ponto de observação mais elevado, sobretudo se esse ponto é consagrado por esse mesmo atributo, transmite ao observador o sentimento que a imagem, por ele obtida, substitui a vivência do lugar, não sendo necessário prender-se com detalhes desse espaço, uma vez que já possui garantida a prova de ter estado efetivamente no Sítio. Este sentimento revela a ideia da percepção da

---

<sup>294</sup> Concebido como complemento ao atlas de Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), converteu-se na mais completa coleção de vistas panorâmicas, com comentários textuais de cidades publicada em seis volumes de 1572 a 1617. Para Portugal a obra reveste-se de particular valor, uma vez que apresenta, além de Lisboa e de Cascais no continente, diversas possessões ultramarinas, como, por exemplo, Arzila, Azamor, Ceuta, Diu, Goa, Mombaça, Safim, Salé, Sofala e Tânger, representando não apenas essas praças com as suas principais estruturas, mas também as paisagens onde se encontravam inscritas, permitindo identificar as principais características da topografia e dos recortes das costas marinhas.

<sup>295</sup> DUBBINI. Renzo - **Vedute e panorami, Rappresentazioni di paesaggi e città**. *Lotus International*, Nº 52, (1987), p. 105.

paisagem em grupo, onde o conhecimento dos lugares pode constituir um utensílio de relacionamento social e mesmo de *status*. A sua utilização, porém, não necessita do entendimento de todos os elementos componentes do lugar, mas apenas a identificação dos elementos principais, alvos de referência comum.

Por outro lado, a componente social é um dos principais fatores que confere à experiência da paisagem uma distanciação da vivência da cidade. O miradouro é disso exemplo, onde a componente social, se bem que obviamente presente, é indireta, torna-se subjacente, uma vez que neste espaço, apesar de reunir condições de centralidade e de polarização, as pessoas reúnem-se, mas dispersam o seu olhar centrífugamente, de costas umas para as outras. Neste sentido o miradouro inverte o funcionamento da praça sem, no entanto, negar o seu significado; trata-se de uma anti-praça.

A anti-praça constitui um ponto, formando no espaço natural, um conjunto de locais estratégicos. Estes pontos representam o foco, ou o “resumo”, do lugar e a sua influência irradia às áreas que a observação, a partir desses locais, consegue abranger, tornando-se, frequentemente, por si próprio no símbolo da paisagem. O miradouro, nos espaços naturais, e a praça, nos urbanos, partilham um denominador comum, que é o facto de estarem ligados ao conceito de centro polarizador. Em ambos os casos, é neles que nos apercebemos das características dominantes dos espaços onde se integram.



**Fig. 65** – *Panorama de Berlin*, 1834, Eduard Gaertner.

Existem, porém, sítios no meio natural que possuem atributos de expressão social semelhantes aos espaços públicos urbanos. É exemplo o fenómeno do “passeio de domingo” onde se assiste à variação da afluência de visitantes de acordo com o momento cultural que dita quais são os percursos e sítios que estão na ordem do dia.

O hábito urbano do “passeio de domingo” surgiu de duas vertentes, relacionadas entre si: da tradição profundamente urbana do *Passeio público* ou do *Jardim público* e da massificação da ideia do “contacto com a natureza”. Deste hábito resultou a eleição de um conjunto de espaços naturais que percorrê-los significa ver e ser visto; um atributo específico dos espaços públicos urbanos.

Um sítio que representa um exemplo de forte expressão social é o conjunto de falésias que constituem a denominada Boca do Inferno, em Cascais. Mesmo sem o enquadrar na visão romântica de pintores como Cristino da Silva (1828-77), ou evitando abordar os dúbios contornos de cariz místico e de apelo à tragédia deste local de cruzamento entre Fernando Pessoa e o escritor esotérico Aleister Crowley (1875-1947), trata-se de um lugar no meio natural com inegável capacidade (dir-se-ia urbana) de polarização.

A Boca do Inferno, ponto de encontro das pessoas com a natureza, apresenta zonas para circular e de estar, possui áreas de chegada e de estacionamento com comércio e alguns equipamentos, no entanto, o seu significado primeiro subsiste, se bem que desvirtuado, e que consiste num ponto que permite a contemplação de acordo com uma imagem síntese da interação das forças Mar/Terra.

#### 2.4.2. Miradouros, Observatórios - Observar, Vigiar

Indissociável à ideia do miradouro é o guia, que, no fim de contas, tenta ser uma simulação da capacidade de captura global obtida no alto dum ponto panorâmico. Os guias, deste modo, constituem uma forma de descrição sintética da paisagem, com grandes tradições, uma vez que foram usados desde a Antiguidade para que conjuntos de pessoas percorressem mentalmente lugares distantes. Porém, apenas no século XVIII se confere ao guia a sua condição atual de um complemento seletivo para a contemplação, *in loco*, de um conjunto de lugares.

Os guias turísticos e mapas síntese dos sítios possuem a peculiaridade de serem simplificações do espaço. Conduzem o visitante aos pontos instituídos como

representantes do lugar, eliminando outros, de modo que a disposição destes sejam compatíveis com esquemas de circuitos turísticos e com tempos limitados de visita.

São exemplo os mapas perspetivados das cidades, de onde se destacam os edifícios, tornados notáveis por este tipo de representação. Estes pontos a visitar são apresentados sobressaindo exageradamente da volumetria geral urbana, fora da escala, de modo a fazer crer, a quem os consulta, que constituem marcos na paisagem.

Do mesmo modo, estes guias gráficos, representam os espaços naturais, sintetizando os seus elementos componentes, colocando em evidência, normalmente de acordo com um percurso geral, os pontos de maior carácter polarizador. Os parques naturais apresentam frequentemente representações deste tipo em folhetos descritivos, mapas esquemáticos e guias.

A porção de território formada pela Mata do Buçaco, limitada pelas antigas cercas do convento dos Carmelitas Descalços - descrito anteriormente nesta tese - representa atualmente um espaço natural de forte poder atrativo de conjuntos de pessoas. A clara marcação de todos os seus acessos por portas diferenciadas, a centralidade de um objeto arquitetónico (o palácio do Buçaco) como marca central na paisagem, hierarquicamente superior aos restantes - capelas, unidades conventuais mais pequenas e ermitérios - conferem uma identidade ao lugar de fácil apreensão. A paisagem do Buçaco dispõe de uma lógica de ambientes que se constituem como elementos de orientação e identificação para quem os percorre. Mesmo assim, podemos observar, no mapa síntese [Fig. 67], que, na sua representação, foram intensionalmente empolados apenas os espaços de cariz mais social, limitando a quantidade de elementos intervenientes e mesmo sacrificando a lógica de algumas sequências destes espaços.

Esta dimensão percetual da paisagem acaba por refletir o modo de intervenção no local. Este assenta num conhecimento do espaço que se constitui como uma moeda de duas faces: uma face é o atual comportamento de um grupo de pessoas num Sítio, enquanto a outra face é a imagem mental que dele possuem; como o sentem e que significado lhe conferem<sup>296</sup>. Esta é a face “escondida” da moeda, mas também a mais rica no sentido em que exprime um conjunto de conceitos que ajudam o arquiteto a visionar o impacto e/ou o futuro uso da sua intervenção, ainda em fase de proposta para esse Sítio.

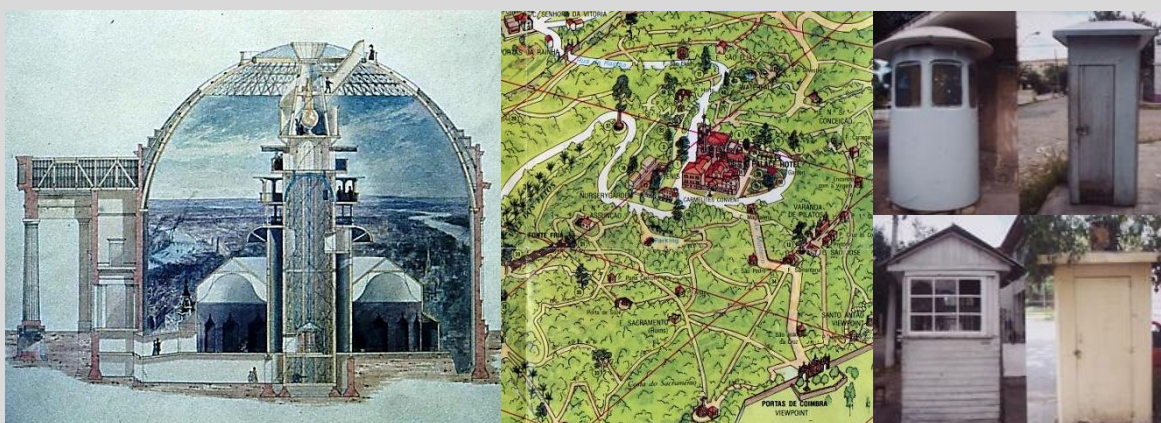
Frequentemente os prospetos turísticos sugerem um desvio à contemplação do lugar, anunciando o retomar do olhar que propõe antecipadamente ao porvindouro viajante a imagem da ação contemplativa. Solitário ou em grupo, o posicionamento do

<sup>296</sup> LYNCH, Kevin – **Managing the Sense of a Region**. Cambridge: Mit Press, Massachusetts Institute of Technology, 1978, pp. 12-44.

sujeito parece ser, unicamente, o elemento relevante: a imagem antecipada não fala senão dele, apesar de ser portadora do nome sintético do destino. Um outro nome, como Hawai, Stonehenge ou Cataratas de Iguaçu, confere o ponto de vista ideal e confere o seu distanciamento, enquadrando o espaço deste tipo de viajante no arquétipo do não-lugar. Aliás, é o próprio Marc Augé que, na sua definição antropológica dos não-lugares, explica este fenómeno do turista na sobremodernidade, relacionando-o, ironicamente, com o sentimento da experiência do espaço imaginário da Arcádia:

“(...) há espaços em que o individuo se experimenta como espectador sem que a natureza do espetáculo para ele conte realmente. Como se a posição do espectador constituísse o essencial do espetáculo, como se, em última análise, o espectador em posição de espectador fosse para si mesmo o seu próprio espetáculo. (...) O movimento acrescenta à coexistência dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e do que já não é a experiência particular de uma forma de solidão e, no sentido literal, de uma tomada de posição – a experiência daquele que, perante a paisagem que torna um dever contemplar e que não pode não contemplar, faz pose e tira da consciência dessa atitude um prazer raro e por vezes melancólico.”<sup>297</sup>

Alguns destes conceitos e sensações, que povoam, muitas vezes de forma intangível, o imaginário coletivo, podem ser analisadas indiretamente em jornais, revistas, guias turísticos, referências aos lugares na literatura local. Estes constituem bases de informação sobre a imagem mental dos sítios da paisagem, apenas superados pelo diálogo direto com grupos de pessoas que nele se encontrem, residentes ou visitantes.



Figs. 66, 67, 68 – Regent's Park Panorama, Londres, 1827, D. Burton. Mapa da Mata do Buçaco. Guaritas, Porto Alegre, 2005, E. Tedesco.

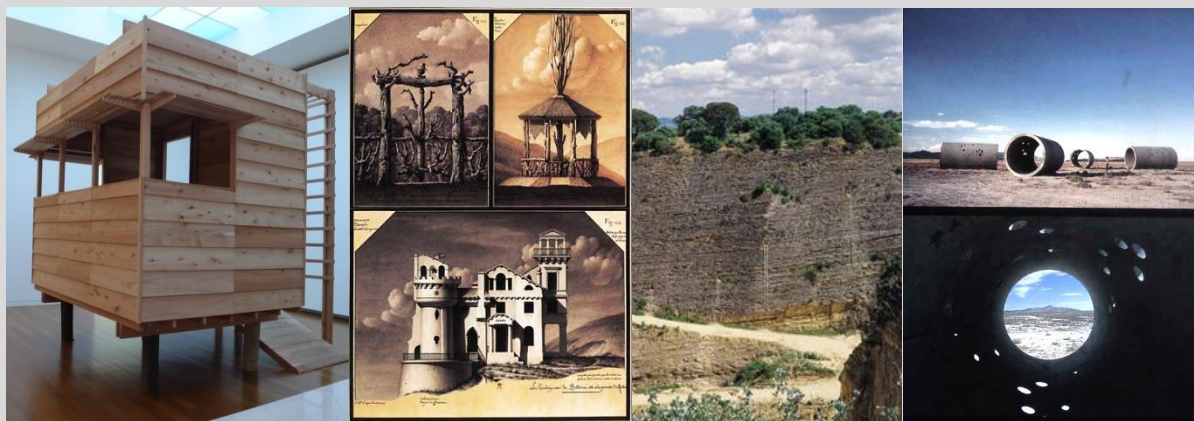
<sup>297</sup> AUGÉ, Marc – *Op. cit.*, p.76.

Existe porém, uma componente menos evidente, mas permanentemente latente, neste olhar da paisagem centralizado pela ideia do “ver tudo”: trata-se da reflexão acerca do observar e ser observado como metáfora do permanente estado de vigília.

A percepção da paisagem, perante a experiência altruísta do observatório e a vicissitude precária da guarita (pontos construídos a partir dos quais se opera o entendimento do Sítio) distingue-os do miradouro (sustentado pelo mito da percepção imediata e integral do Sítio). Ambos apelam à participação do espectador no ato de isolar-se e observar em redor, de forma a relacionar-se com o espaço e a conectar-se com os seus elementos intervenientes.

Apesar de constituírem dispositivos que funcionam pelo isolamento do observador, as guaritas de bairro, utilizadas sobretudo nos centros urbanos de países da América Latina, são demarcações que dizem respeito a uma certa coletividade, para mantê-las é preciso uma organização no quarteirão onde estão situadas. Um grupo de moradores mantém-nas, assim como aos vigias que as habitam, dessa forma, talvez possam ser vistas como vestígios das preocupações territoriais com a segurança coletiva.

Para a artista brasileira Elaine Tedesco (1969) essas cabines precárias, instaladas nas calçadas para garantir a segurança das propriedades privadas, parecem sumarizar as abissais diferenças económicas existentes na sociedade brasileira. Desta reflexão emergiu a ideia de colecionar imagens dessas pequenas estações de vigilância, que contrastavam tão fortemente com a arquitetura das residências que visam proteger. Objetos/caixas/casas



**Figs. 69,70** - *Observatório de Pássaros*, 2008, E. Tedesco. *Miradouro e Rendez-vous Bellevue*, 1777, J. Lequeu.  
**Figs. 71, 72** - *Ninho Humano*, Montanmedio, Espanha, 2001, M. Abramovic. *Sun Tunnels*, Utah, 1973-76, N. Holt.

feitos sob medida para proteger os vigilantes, mas onde não lhes é permitido dormir. São espaços minúsculos onde alguém, que fica atento dia e/ou noite, zela pela segurança e pelo sono dos outros.

O processo de observação e registo fotográfico exposto no projeto *Guaritas* (2005), em Porto Alegre [Fig. 68], iniciou-se como um documento de trabalho para as instalações criadas entre 1998 e 2001, nomeadas *Cabines para Isolamento* e, desde então, a sua autora vem desenvolvendo essa recolha de imagens, registando as suas mudanças e, em alguns casos, o seu desaparecimento. Pode parecer uma simples descrição tipológica, mas não é isso que interessa a Elaine Tedesco. As suas intervenções, como a projeção da série *Guaritas* em Belém do Pará, ou mesmo *Observatório de Pássaros* (2008), pretendem enfatizar a dialética existente entre o observar e a conexão com o observado, num ambiente urbano onde o isolamento não corresponde unicamente a quem vigia, mas sobretudo a quem vê o seu espaço privado vigiado [Fig. 69].

Na contemporaneidade, a vivência da grande cidade negligencia frequentemente o corpo e alguns espaços adquirem funções equivocadas. Os hospitais e aeroportos, que deveriam ser locais de passagem, tornam-se espaços de espera e estadia. Os indivíduos, tornados pacientes no hospital e passageiros no aeroporto, passam por uma espécie de transporte que inclui uma entrega das suas vidas; entregam os seus corpos e os seus pertences pessoais à observação de profissionais e a equipamentos desconhecidos.<sup>298</sup>

À desarmonia entre o propósito inicial e o uso que é feito dos espaços coletivos, acrescenta-se a uma condição recorrente nos trabalhos de Elaine Tedesco: o isolamento.

Nessas paisagens urbanas as edificações necessitam ser mais fechadas para serem seguras e as trocas humanas em locais abertos são cada vez mais raras, devido à sensação de perigo. O isolamento como condição de afastamento voluntário da civilização não é uma preocupação da sociedade atual, pelo contrário, é visto como momento privilegiado para o descanso e bem-estar. Poder-se-á afirmar existir, nesta situação, um compromisso entre controlo e prazer que apresenta uma lógica na estética do flagrante, presente tanto no olhar quanto na atenção vigilante sobre a cidade e nos indivíduos que nela circulam.

Toda a problemática da condição de abrigo ou desabrigo, conforto ou desconforto, convivência ou isolamento, que torna explícita a relação do corpo com a urbe, é evidente nos registos fotográficos de Elaine Tedesco revelando os dispositivos escópicos<sup>299</sup>;

<sup>298</sup> SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de - **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2001, p. 34.

<sup>299</sup> Usa-se, neste âmbito, o termo “Dispositivos Escópicos” no sentido geral da vigilância urbana contemporânea, que inclui, para além do olhar presencial, as câmaras de diversos tipos (vídeo-vigilância, webcams ou telemóveis), sistemas



pequenas construções verticais em forma de casas, com capacidade para abrigar uma pessoa que, ao contrário dos Miradouros, operam no isolamento, como vigias de ruas ou prédios.

Mas, o que fazer num observatório de pássaros<sup>300</sup>, munido de grandes janelas e binóculos, se de antemão se sabe que não há aves para serem observadas no seu exterior? Com essa instalação, Tedesco cria um local específico para o público entrar e observar, não as aves, mas sim o próprio local expositivo e as demais pessoas que por ali transitam. Ao optar por envolver-se com a obra e colocar-se dentro da construção, o espectador, mesmo estando em um território limitado, tem liberdade para ver o entorno na direção que desejar, assim como tem controlo sobre o distanciamento ou a aproximação, através dos binóculos. O facto é que o público tem o estímulo para aguçar o olhar e ver o local comum por meio de novas perspetivas. O espectador separa-se fisicamente do entorno para então aproximar-se pela visão e deixar-se envolver com o Sítio pela experiência do olhar.

Belvederes, observatórios, cabinas, abrigos ou pavilhões, rústicos ou sofisticados, oferecendo vistas simples, panorâmicas, filtradas, fragmentadas, deslocadas, reais ou virtuais, são inúmeras as propostas, ao longo dos tempos, destas “máquinas de ver”. As suas funções são, forçosamente, múltiplas, mas na sua essência assumem-se como participantes esculturais na paisagem e, simultaneamente, lugar para o corpo. Orientadas para a paisagem, expõem o Sítio dentro deste [Fig. 70]. Intervenções como o *Ninho Humano* (2001) de Marina Abramovic (1946), escavadas nas falésias de Montenmedio, em Espanha [Fig. 71], ou os *Sun Tunnels* (1973-76) de Nancy Holt (1938), construídos no deserto do Utah, nos EUA [Fig. 72], são espaços, mais mentais que físicos, que mostram a releitura da paisagem através de um enquadramento conceptualizador.

---

de informação e visualização da cidade por composição de imagens de satélite ou outros registos fotográficos (como o Google Earth e o Google Street View)

<sup>300</sup> Os Observatórios produzidos por Elaine Tedesco propõem as relações da obra com o contexto do lugar, propiciados pelo deslocamento do objeto tridimensional da sua função original, para ser um objeto artístico, provocando no espectador a ação de observar e de vigiar. Ao mesmo tempo, as projeções de imagens sobre superfícies da arquitetura, que acompanham esses objetos, re-significam aspetos do Sítio. BLAUTH, Lurdi - **Deslocamentos entre o observar e o vigiar na produção artística de Elaine Tedesco**. In Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO'2011, II, FBAUL, Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2011, pp. 417-424.



## 2.5. Forma e Carácter dos Lugares na Representação da Arcádia

O desenho da Arcádia é parte integrante e significativa do corpo geral em que a paisagem se constitui. Conjunto inter-relacional específico de produções com diferentes leituras, que configura uma reunião de “paisagens” dentro da Paisagem.

Na sequência da delimitação do *corpus* teórico estabelecido na primeira parte desta tese, focando-a, não no Sítio visível dentro da paisagem, mas no habitável (resultado da percepção vivencial do sujeito), o enquadramento do desenho da Arcádia pode ser encontrado nas composições imagéticas que apresentam um sítio ideal estruturado pela vivência, intervencionado pela ação cultural, com camadas intencionais de temporalidade e arquiteturas que lhe revelam o seu carácter.

A virtude do modelo de representação pastoral, como veículo imaginativo, é oferecer uma leitura, gradual mas contínua, do ambiente humano dentro de diferentes contextos. Durante os séculos XVI e XVII, ambas as fórmulas da narrativa da paisagem ideal – o êxtase adicionado à melancolia do sentimento pastoral e o enquadramento de aparência banal da *mise-en-scène* arcadiana – foram mecanicamente repetidas<sup>301</sup>. Mesmo assim, na sua diversidade de representações, dentro de cada espírito da paisagem e do estilo de vida visível, a identificação com o sítio utópico libertou-as dos seus assuntos familiares, imprimiu-lhes um carácter de forte universalidade e com capacidade perduradora.

Destas representações da paisagem utópica, constituem arquétipos as telas clássicas de Claude Lorrain, Nicolas Poussin e Salvator Rosa. Nas suas composições o desenho explicita a concepção e é revelador da ideia no processo criativo, mais que uma linguagem gestual, corresponde - tal como na arquitetura - a um traçado preciso de revelação da Forma (elementos espaciais, geomorfológicos, características particulares, características cromáticas dos elementos isolados e em conjunto) e do Carácter (características de ambiência, cinéticas e da alteração espaço-temporal).

Para estes três artistas a recorrência aos elementos arquitetónicos em ruína, mas preservando o seu elevado grau de estruturação, não era apenas uma opção formal pelo seu valor pitoresco; era, acima de tudo, uma narração de carácter. As ruínas são restos

---

<sup>301</sup> GOWING, Lawrence – **The Modern Vision**. In: CAFRITZ, Robert. Places of delight: the pastoral landscape. Washington: National Gallery of Art, 1998, pp. 194-195.

deixados para trás, pelas vicissitudes da história; são a união emblemática do curso passado do estrato temporal e o fim de outro ciclo<sup>302</sup>.

Na estruturação do sítio ideal, a imagética da ruína é relevante através do que está presente, como do que se encontra ausente, tornando-se incontornável o sentido de uma alusão ao que foi; um repositório para a memória e a projeção imaginativa do passado. Por essa mesma razão, a presença da ruína na representação da Arcádia, rege-se pela concepção de vazio fértil<sup>303</sup>. A ruína, na sua base alegórica e conceptual, tal como foi utilizada, sobretudo na pintura e escultura (mas também na arquitetura) do período final Barroco, resulta na materialização da incompletude humana, da sua finitude, também ela, um alerta para a presença da morte.

Acerca desta premissa conceptual, a arquiteta Alexandra Ai Quintas (1961) acrescenta:

“A ruína é a presença da ausência, um espaço intermédio entre o cheio e o vazio, entre o ser e o não ser, o dito e não dito. Assim, se tornará nela tão potente esta evidência de um vazio fértil. (...) Ela suscita uma consciência da perecibilidade, da mortalidade humana, como sucede com o género pictórico da natureza-morta e, em particular, a *vanitas*. Encontrando-se intrinsecamente ligada à concepção humana da natureza e sendo uma imagem da relação com a mesma, a representação da ruína apela para a reflexão e constitui um *memento mori*. Enquanto ligada à ideia da Morte, ela é memória e o próprio retrato do Tempo.”<sup>304</sup>

Esta dimensão temporal torna-se evidente na formulação da paisagem utópica de Poussin, é, no entanto, na pintura de Lorrain, onde assenta o arquétipo que obteve maior exposição no uso dos elementos compositivos da Arcádia.

De acordo com John Barrel (1943), no capítulo do seu estudo<sup>305</sup> onde se debruça sobre Claude Lorrain, é identificável um conjunto de modelos recorrentes, adotados pelo pintor e, consequentemente, pelos seus seguidores. A escolha de um ponto de vista elevado; um grupo de árvores e edifícios no primeiro plano formando uma zona de sombra; uma série de planos claros e escuros afastando-se até ao horizonte luminoso; uma ponte, rio ou caminho permitindo que os diferentes planos se justaponham sem entrarem em conflito e simplificando a leitura das várias escalas em presença, esta é

<sup>302</sup> BÄTSCHMANN, Oskar – Nicolas Poussin, *Dialectics of Painting*. London: Reaktion Books, 1994, p. 123

<sup>303</sup> QUINTAS, Alexandra Ai - *A percepção estética da ruína: a presença da ausência*. In: ACCIAIUOLI, Margarida (Coord.) *Arte & Melancolia*. Lisboa: Instituto da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2011, p. 274.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>305</sup> BARREL, John - *The Idea of Landscape and the Sense at Place 1730-1840; an approach to the Poetry of John Clare*. Cambridge, Massachusetts. [s.n.], 1992, pp. 146-150.

normalmente exagerada de modo a obter uma maior profundidade à perspectiva. Nestas pinturas o observador é colocado numa posição de comando; ele domina a paisagem e a sua contemplação é dirigida de imediato para o horizonte, daqui regressa, lentamente, para o primeiro plano, permitindo-lhe observar à sua vontade as várias partes, as quais já se tinha apercebido desde o primeiro relance<sup>306</sup>.

Esta descrição da composição das paisagens ideais de Lorrain acaba por ser aplicável, no seu essencial, às representações dos seus contemporâneos Poussin e Rosa, permanecendo um modelo reconhecível, enquanto espaço onde se relacionam o objeto arquitetónico com o suporte físico.

O próprio Lorrain usou esta estrutura compositiva, quase como *praxis* tipológica da poética pastoral, onde o sombreado do primeiro plano é caracterizado pela vegetação pormenorizadamente reproduzida, seguido pelo segundo plano onde se localizam as figuras principais ladeadas por altas árvores que emolduram o ponto fulcral, num recurso tradicionalmente conhecido como *repoussoir*. Para criar essa espécie de moldura o autor recorreu também construções fortemente geometrizadas, frequentemente em ruínas, ou estruturas intencionalmente não participantes na cena central: os denominados “caprichos” arquitetónicos. No centro da composição surge o lugar central, magnético ao olhar, estruturado por pequenos agrupamentos de árvores e construções antepostas a um panorama enevado que culmina em montanhas distantes, sob um amplo céu luminoso mas anunciador de alterações inquietantes.

A *Paisagem com a ninfa Egéria* (1669) [Fig. 73] é exemplar desta visão compositiva, bem como *Paisagem com Acis e Galatae* (1657) na qual o casal é vigiado pelo gigante Polifemo que se detém num obscuro rochedo erguido sobre a tranquila superfície do mar. Este contraste de claridade e negritude é o reflexo do isolamento, da breve felicidade e da tragédia que ameaça, desde o início, os amantes.

Para além da sobreposição compositiva análoga a Lorrain, a paisagem utópica, altamente disciplinada de Claude Poussin é, também, a narração do assunto histórico, apelo à descoberta das suas alegorias, frequentemente manipuladas, sobretudo, através da paleta cromática. A tríade de cores primárias conclui e reflete o evento; a alegoria do seu tema narrativo é, simultaneamente, a conclusão cromática da pintura. Desta dualidade, a leitura de Poussin ganha um duplo significado: o sentido da pintura “perfeita”, na visão dialética do autor, não é a representação de um acontecimento histórico, mas a sua alegoria.<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> BÄTSCHMANN, Oskar – *Op. cit.*, p. 44.

As duas paisagens com Fócion, de 1648, demonstram que é possível abordar imagetivamente a noção de Sítio na paisagem cujo carácter é estruturado pela intervenção pontual arquitetónica. No *Enterro de Fócion* a paisagem revela a saída do lugar ideal, sem regresso, do corpo de Fócion levado para fora de Atenas [Fig. 74]. Uma solenidade serena resulta do uso da luz e sombra na cidade recuada, estruturada em quatro partes e do templo equilibrado, em conjunto com uma cuidada luminosidade, quase material, feita de pó em suspensão no ar. Aqui a analogia exegética é catalisada pelo contraste entre a arquitetura e luz e o triste evento.

Na *Paisagem com as cinzas de Fócion* a representação da cidade de Megara já não é feita de forma distante, mas próxima, quase participante direta no ponto fulcral. No centro urbano um templo, de ordem coríntia, é desenhado com base nas ilustrações de Palladio (1508-80) do templo em Trevi.<sup>308</sup> Este santuário idealizado é iluminado com a luz do pôr-do-sol, contrastando com as massas pesadas do grupo lateral das árvores e da montanha atrás dele. A sua expressão luminosa radica a oposição á sombria recolha das cinzas do general ateniense sentenciado à morte.

Nestas duas telas de Poussin a pintura não é apenas um meio de representar algo mais, mas, igualmente, o objeto de representação. As cores primárias puras demonstram um complemento da pintura; símbolos de reflexão, luto e dissolução da felicidade<sup>309</sup>, tal como na segunda versão de *Pastores da Arcádia*, onde o grupo aponta a epígrafe arcadiana juntamente com a débil sombra do pastor debruçado (com dupla leitura).



Figs. 73, 74 - *Paisagem com a ninfa Egéria*, 1669, Claude Lorrain. *Enterro de Fócion*, 1648, Nicolas Poussin.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 61.

luz do pôr-do-sol, contrastando com as massas pesadas do grupo lateral das árvores e da montanha atrás dele. A sua expressão luminosa radica a oposição á sombria recolha das cinzas do general ateniense sentenciado à morte.

Nestas duas telas de Poussin a pintura não é apenas um meio de representar algo mais, mas, igualmente, o objeto de representação. As cores primárias puras demonstram um complemento da pintura; símbolos de reflexão, luto e dissolução da felicidade<sup>310</sup>, tal como na segunda versão de *Pastores da Arcádia*, onde o grupo aponta a epígrafe arcadiana juntamente com a débil sombra do pastor debruçado (com dupla leitura).

Salvator Rosa foi, dos três pintores do imaginário arcadiano, aquele cujas morfologias dos elementos constituintes das suas composições se tornariam, mais rapidamente, tipologias generalizadas e quase axiomáticas na visão da paisagem sublime, persistentes ainda hoje.

A natureza das suas pinturas, de qualidade evocativa, frequentemente misteriosa, colocou-as à mercê de uma ampla interpretação verbal, de oportunos comentários de moda e de invenções literárias românticas, assim, por exemplo, uma grande parte das suas paisagens com anónimos figurantes foram transformadas (aos olhos dos seus mais entusiastas seguidores) em paisagens com salteadores – *banditti* – conspirando ameaçadoras ações, entre terríveis precipícios e vegetação incontida. O próprio nome de Salvator Rosa acabaria por constituir uma espécie de palavra código para as qualidades mais apreciadas pelos românticos dos finais do séc. XVIII e princípios do XIX: sinónimo de sublimidade, terror, grandiosidade, espanto e do agradável horror.



**Figs. 75, 76** – *Polícrates Recebendo o Peixe*, 1663, Salvator Rosa. *Paisagem com animais - vista de Lisboa* ..., 1859, Cristino da Silva.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 61.

A *Paisagem com Tobias e o Anjo* (1660) é particularmente exemplar do seu modo de construção e composição da paisagem ideal. Como nas representações com *banditti*, esta pintura possui todas as características admiradas pelo romantismo: as expressivas árvores com troncos quebrados, penhascos rochosos, grutas escuras, céus ameaçadores e uma cuidadosa utilização dos efeitos da luz, iluminando de forma distinta os vários planos de composição. É, no entanto, uma imagem menos “selvagem” e “terrível” que as múltiplas releituras literárias ou pictóricas feitas posteriormente e amplamente divulgadas como referentes a Salvator Rosa, sob forma de gravuras.

Esta composição espacial é relativamente contida e equilibrada, as suas formas e massas, construídas ao longo de planos paralelos à superfície da imagem, resultam num efeito de participação pelo observador reforçado pela alternância em profundidade de faixas de luz e sombra paralelas. Apesar desta construção cativante à penetrabilidade e à descoberta, a paisagem de Rosa afasta-se claramente das de Lorrain e Poussin, pela sua manifesta hostilidade, contudo o sentimento geral é o mesmo.

Em *Polícrates Recebendo o Peixe* (1663) encontra-se um dos temas mais frequentemente usado por Salvator Rosa – a Fortuna – a qual está no centro da lenda de Polícrates; o tirano exaltado pela Fortuna que será, no final, traído por esta, levando-o a uma bárbara morte [Fig. 75]. Adicionando-lhe mais um estrato alegórico, o autor acrescentou uma nota de lúgubre pessimismo na já macabra história de Polícrates, interligando-a com outro dos seus tópicos favoritos: a *Vanitas* com a Fortuna.

Esta composição, construída sob uma forte diagonal, expõe uma articulação particularmente bem-sucedida de personagens e paisagem. A dicotomia entre o Sítio ideal, simultaneamente protegido e ameaçado, e a inquietude expressa pelos elementos da envolvente, é a adequada para o drama da história. Numa narrativa de ambiência, as figuras humanas do primeiro plano agrupam-se por baixo das árvores quebradas e ameaçadoras, tornando-se complemento das escuras massas rochosas, nas quais parecem-se gradualmente fundir.

De forma direta ou, mais provavelmente, indireta, a influência desta construção compositiva surge em registos, mais tardios, no panorama português, sobretudo na visão paisagística de João Cristino da Silva. Da sua obra, algo inconstante, destaca-se, pela sua composição arcaizante, a *Paisagem com animais - vista de Lisboa tirada de entremuros* (1859). O modelo estrutural de Lorrain revê-se neste quadro com uma óbvia marcação dos vários planos, alusões expressivas às árvores com troncos quebrados de Salvator Rosa, mas, sobretudo na interessante forma de revelar o Sítio expondo-o como ponto na

paisagem banhado de luz, descoberto após passar o portal sombrio formado pelas copas das árvores do primeiro plano [Fig. 76].

Cristino da Silva, o primeiro dos pintores românticos a retratar as densas matas do Buçaco (ainda por representar no campo do desenho ou pintura), aproxima-se ao Romantismo de cariz alemão, todavia, a qualidade das suas obras nem sempre acompanhava a intenção interpretativa do real, cúmplice de uma revelação dos sentidos, mediada pelo sentimento de solidão do artista<sup>311</sup>. Através de expressivos contrastes cromáticos, Cristino evidencia o seu gosto pela teatralidade, os aspetos cenográficos e o seu entendimento melancólico da paisagem. Telas como *Caminho de Sintra* (1860-66) ou *Serra de Sintra e Mosteiro da Pena* (1855-57), constituem exemplos do registo de contrastes violentos de tons opostos; a luz intensa e escuras sombras.

Ao tema recorrente das paisagens rochosas da Serra de Sintra, contrapõe-se a descoberta do Buçaco, com as suas sombras irreais. Em ambos, a profundidade do campo encontra-se limitada a um plano, não muito longínquo, que apresenta o elemento caracterizador do Sítio (o palácio da Pena, no primeiro, e a floresta, no segundo) e acaba por encerrar o espaço. Para Cristino da Silva, o ponto humanizador na paisagem – o signo arcádico – encontrava-se próximo, porém, estranhamente inacessível.

Dos artistas que exploraram a paisagem idealizada, influenciados por Claude Lorrain, os pintores italianos ou italianizados constituíram uma parte expressiva. Com efeito, a viagem a Itália, como etapa importante na formação de artista, a partir do séc. XVIII passou a ser, praticamente, incontornável sendo, mesmo, incorporada na educação de jovens aristocratas<sup>312</sup>. Em Itália, os desenhos de paisagem elaborados continuam os arquétipos da paisagem ideal classicizante, desta feita não distinguindo as nacionalidades dos artistas na continuação do modelo. Jan Frans van Bruemen (1662-1749), como Paolo Anessi (1700-1766). Mesmo na Holanda, no início do século XVIII, foram introduzidas ruínas de edifícios medievais nos desenhos de paisagem, ao gosto dos vestígios arqueológicos italianos.

Distinguindo-se na prossecução deste tipo de paisagens, Hubert Robert (1733-1808) afasta-se, porém da especificidade destes modelos, desenvolvendo uma leitura do Sítio afirmativa da forte intervenção humanizadora e utópica, característica que talvez tenha explicação na sua ligação ao projeto de François Girardon em Ermenonville.

---

<sup>311</sup> SILVEIRA, Maria de Aires ; BUESCO, Helena Carvalhão – **João Cristino da Silva (1829.77)**. Lisboa: Instituto Português de Museus – Museu do Chiado, 2000, p. 31.

<sup>312</sup> STEER, John ; WHITE, Antony - **Atlas de l'art occidental: De la Grèce antique au xx<sup>e</sup> siècle**. Paris: Citadelles & Mazenod, 1995, p. 202.

A representação dos lugares na paisagem configura-se ainda como composição de partes, variando nas características das formas e nos objetivos, aspirando claramente à verosimilhança. Do *grand tour*, em busca da paisagem clássica – e mais tarde do exótico – resultou a importante expressão no subtipo designado por “vedutismo”, de que os trabalhos venezianos se tornarão imagem.

Uma das características das pinturas clássicas de referente na Arcádia, instalada dentro dos contornos da Arquitetura, é, do ponto de vista abstrato, o seu inequívoco aspeto projetual. Pierre-Henri Valenciennes (1750-1818), convicto na renovação da pintura histórica na tradição de Lorrain e de Poussin, lembrava-nos que o artista, longe de se limitar à cópia servil de um canto da natureza, deveria procurar vê-la, não como ela o é mas como deveria ser<sup>313</sup>. Para catalisar esta destilação do arquétipo, Valenciennes encorajava vivamente a multiplicação de estudos ao ar livre, eliminando o acessório dentro do recolhimento do *atelier*. Fundamentava esta operação de síntese através da leitura de Homero, Virgílio e dos poetas clássicos, criando um estado de entusiasmo estético capaz de inspirar no espectador sentimentos e sensações idênticas<sup>314</sup>.

Esta paisagem-estado de alma continuará a fazer adeptos, sobretudo entre artistas franceses, até aos anos 1870 com o triunfo da Escola de Barbison e da obra de Courbet (1819-77). O Impressionismo, com a sua forte ideologia da instantaneidade, condenaria as paisagens literárias, julgadas, então, académicas ou, ainda pior: decorativas. Não obstante, observa-se uma continuidade na aplicação da composição clássica da paisagem aos estudos tirados do natural. Esta fusão de abordagens confere a grande parte da pintura oitocentista um carácter meditado e respeitável de arte projetada dentro do *atelier*, sem, contudo, comprometer a espontaneidade da sensação visual.

São adágios desta atitude as composições intuitivas de Camille Corot (1796-1875), executadas durante o seu périplo italiano, *A ponte de Narni* (1827) [Fig. 77] ou *Agar no deserto* (1835) [Fig. 78]. Estes exemplos não são mais que o prolongamento lógico do estudo da estrutura clássica, revelador da admiração por Lorrain e Poussin, bem como de um profundo entendimento das suas obras. Longe de procurar destacar-se dos princípios Neoclássicos, Corot deixou-se impregnar por eles ao ponto de lhes deixar determinar cada aspeto da sua obra<sup>315</sup>.

---

<sup>313</sup> GAILLEMIN, Jean-Louis - *Et in Arcadia ego*. *Connaissance des arts*, n.º 504 (Março 1994), p. 85.

<sup>314</sup> *Ibid.* p.87.

<sup>315</sup> *Ibid.*



Corot corresponde ao paradigma da delicada solenidade que perdurou no imaginário da evolução da paisagem francesa, de Poussin a Cézanne (1839–1906), preservando uma qualidade classicista próxima à imagética pastoral. Sem esta dignidade intuitiva, a mistura de fontes disponíveis à pintura moderna seriam bastante diferentes e poder-se-á, mesmo, duvidar se tanto Gauguin (1848-1903) ou Seurat (1859-1891) se teriam dedicado à composição monumental, tal como atualmente conhecemos<sup>316</sup>.

Com as sucessivas releituras da Arcádia, a visão compositiva neoclássica entranhou-se em profundidade na cultura ocidental. Não tanto a ideia da estruturação do Sítio ideal pela intervenção arquitetônica, mas mais a imagética da paisagem refletida no gesto conceptual do começar do zero, sobretudo ao nível dos jardins ingleses. A Arcádia de Capability Brown era uma materialização do modelo de Lorrain, quando este citava a Arcádia de Virgílio, enquanto os jardins de John Loudon (1783-1843), tentavam recriar a natureza selvagem de Salvator Rosa. Até meados do séc. XX, a esmagadora maioria das intervenções na paisagem mimetizam o natural, mas, na verdade, são deslocamentos de paisagens extrínsecas, imaginárias da literatura, formatadas pela sua composição estabelecida no Século da Luzes, mas subtraídas já do seu carácter.

Com o séc. XX, surge também o questionamento acerca do significado do jardim como um símbolo da Arcádia. Uma implicação proveniente desta dúvida é que a mutabilidade da paisagem coloca em questão o próprio conceito de “natural”, uma vez que o que parece natural, à primeira vista, acaba por ter sido cuidadosamente projetados para criar esse efeito. Logo a ideia de composição do suporte do lugar como *medium* também se interliga com a do génio: o autor que é atingido pela inspiração ao invés de ter que trabalhar para ela. A materialização das arcádias no Romantismo é, acima de tudo, a intervenção da paisagem ao invés da intervenção na paisagem. Questionar a marca do génio romântico é, também, um sinal da inevitável mudança de posição no paisagismo.

Em 1959, o arquiteto paisagista Ernest Cramer (1898-1980) projetou e concretizou o *Jardim dos Poetas*, em Zurique, para a exposição G/59<sup>317</sup> [Fig. 79]. Particularmente ativo entre os anos 50 e 70, do séc. XX, Cramer cooperou intensamente com arquitetos e artistas, convertendo a representação do jardim, de um romântico *mimésis* da natureza primordial, para um outro registo, repleto de imagens e formas não naturalistas, abrindo o

<sup>316</sup> GOWING, Lawrence – **The Modern Vision**. In: CAFRITZ, Robert. Places of delight: the pastoral landscape. Washington: National Gallery of Art, 1988, p. 227.

<sup>317</sup> *Zürich Garden Festival Show*: apesar do rótulo que conotava a exposição com a horticultura, este evento foi um território de disputa entre arquitetos e as associações de comércio cuja prática da jardinagem estava (e permanece) orientada para a prestação de serviços *tout court*. Não obstante, a exibição ofereceu uma oportunidade excelente para os arquitetos reclamarem um espaço próprio e para se distanciarem desse tipo de orientação disciplinar, aproximando-se da arte contemporânea, da teoria e, mais especificamente, da arte concreta e do expressionismo abstrato.

caminho para uma arte moderna renovada, e para as formas arquitetônicas que influenciaram o desenho escultórico e geométrico das novas formas da paisagem. O desenho do *Jardim dos Poetas* é bem esclarecedor; combinando os elementos típicos do desenho escultórico abstrato, e o betão armado como material estrutural e de revestimento, que é ainda um material inusitado, nesse tempo, no desenho dos espaços verdes. É inequívoca a mensagem moderna, até no arcaísmo das formas geométricas puras e abstratas, que se assemelham a colinas esculpidas em terra e revestidas em relva, com forma de troncos de cone ou de pirâmides irregulares de base triangular, ora controlando os enfiamentos visuais ora dirigindo os percursos. Na realidade, os desenhos do jardim de Ernest Cramer evocam imagens de um abstracionismo que estavam ainda longe da arte dos jardins desse tempo.

Se é lícito comparar os quadros das vanguardas figurativas às plantas das obras dos mestres/arquitetos do Movimento Moderno, também aqui se pode cruzar o *Jardim dos Poetas* com as mesmas imagens bidimensionais, observando a preferência pelas superfícies planas e rigorosamente lisas, ou curvas moldadas tridimensionalmente, com recurso a geometrias mais ousadas e complexas. Os revestimentos, por vezes duros e impermeáveis, fazem lembrar a gritante rigidez dos (muito anteriores) jardins cubistas de Gabriel Guevrekian (1892-1970), mas aqui, já não é a geometria que comanda o desenho, mas sim o homem que experimenta cada sensação proporcionada, nesta experiência artística e lúdica.



Figs. 77, 78, 79 – A ponte de Narni, 1827, e Agar no deserto, 1835, Camille Corot. Jardim dos Poetas, 1959, Ernest Cramer.

Ainda que representada de forma algo embrionária, a ideia de Ernest Cramer foi pioneira na importância atribuída às relações entre a obra, o sujeito e o que ela lhe permite experimentar. Anunciando uma nova geração de artistas promotora do regresso a uma autenticidade das artes visuais, que estabeleceria a ação criativa em plena paisagem; intervenções de aparência arcaica, realizadas na e com a Paisagem, usando exclusivamente a sua própria tectónica. Representavam assim a sua veemente oposição e repúdio à sociedade de consumo, obcecada com a propriedade da arte.

Michael Heizer (1944) será, neste processo de renovação da arte contemporânea, um elemento relevante e o seu conjunto de *Double Negative* (1969-70) tem, ainda hoje, um importante reflexo na arte e também na arquitetura. Construído no extremo da Meseta Mórmon, no Deserto do Nevada, ficará para sempre um marco importante no simultâneo relacionamento da arte contemporânea com a experimentação sensorial e com a geomorfologia de suporte [Fig. 80]. Trata-se de uma gigantesca incisão retilínea na borda da falésia, que por isso fica parcialmente interrompida, aparentando-se com duas trincheiras alinhadas. Uma escultura que não existe enquanto tal, pois limita-se à experiência da ausência imensa e avassaladora da terra que, ao não estar presente, proporciona um espaço para ser experimentado por dentro, com toda a disponibilidade perceptiva.<sup>318</sup>



Fig. 80 – *Double Negative*, Nevada, 1969-70, Michael Heizer.

<sup>318</sup> TARASEN, Nick - **double negative**. [S.L.]: [s.n.], 2009. [Acedido a 31 de Maio de 2012]. Disponível na Internet: [http://doublenegative.tarasen.net/double\\_negative.html](http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html) .

As condições climáticas extremas do deserto submetem estas paisagens a uma degradação violenta e constante, e apropriam-se instantaneamente de todos os visitantes. A experiência de *Double Negative* deveria, segundo as intenções do seu autor, viver-se durante 24 horas contínuas, experimentando as horas do dia e da noite, as variações da luz e os ventos, as grandes amplitudes térmicas e temperaturas extremas, as texturas variáveis da terra e a estratificação das estruturas geológicas, expostas pelo corte, potenciando toda a sensibilidade na compreensão daquela envolvente, tão singela e simultaneamente complexa.<sup>319</sup>

Este propósito foi sempre um importante desafio de quase toda a *Land-Art* que, sendo aparentemente rude, continha frequentemente uma, quase, romântica mensagem de descoberta da realidade geofísica que confere uma dimensão utópica à vivência do Sítio e também frequentemente cósmica – como acontece, por exemplo, em *Observatory* (1971) de Robert Morris (1931) ou nos *Sun Tunnels* (1973-76) de Nancy Holt.

Do sentido arcadiano foi-lhe retirado toda a carga formal e imagética, porém, mesmo completamente despojado do seu registo tradicional, o seu universo mantém a dimensão de esperança característica da paisagem utópica. Na representação dos espaços intervencionados – frequentemente em imagens fotografadas ou filmadas – a paisagem é, também, um lugar onde os tempos estão comprimidos. Esta nova Arcádia traduz a relação do sujeito com o mundo, nunca distante duma ética ecológica, que, em muitas vertentes, se assemelha ao sentimento elegíaco, dividido entre a aspiração à felicidade e a atração pela tragédia, consciente da condição humana e da incontornável questão que coloca a sua finitude.

### 2.5.1 Descritores da Forma e Descritores do Carácter

Na formulação de uma metodologia de avaliação da paisagem recorre-se, tradicionalmente, a várias áreas temáticas que se podem desenvolver de acordo com os seus componentes biofísicos, estéticos, sociais ou económicos. Dentro deste princípio a área temática de maior aplicação, no âmbito deste estudo, seria a de componente estética. É certo, também, que a intervenção do arquiteto leva-o a ponderar sobre fenómenos cuja

---

<sup>319</sup> *Ibid.*

interpretação assenta no conhecimento da sua realidade histórica, social ou mesmo biofísica, apesar de se materializarem formalmente e de comporem espaços.

É neste sentido que Kevin Lynch se refere à “qualidade sensitiva de um Sítio” identificando-a como “o seu aspeto mais diretamente humano”<sup>320</sup>. A Qualidade Sensitiva da Paisagem (referida por Lynch e abordada na Parte 1 desta tese) alude ao que o sujeito vê, cheira ou ouve, e ao modo como estas impressões conferem qualidade aos lugares. Está, todavia, longe de representar a totalidade das suas componentes, uma vez que se refere unicamente aos efeitos diretos sobre as sensações. Não abrange, por exemplo, a poluição do ar, como forma não aparente, contudo prejudicial à saúde: logo o *smog*, sendo um fenómeno cuja perceção pode ser sensitiva, já não o é, relativamente ao monóxido de carbono.

Seguindo esta linha de raciocínio torna-se claro que a eleição, de uma área temática de maior incidência no campo de estudo, revela-se por demais insuficiente. A abordagem que parece ter maiores resultados, na qualificação da paisagem é a que resulta da decomposição das suas componentes principais (mais significativas e reconhecíveis pelo conjunto de perceções comuns) pertencentes a diversas áreas, que apresentam potenciais dados, dentro de um universo restrito que se pretende que seja o da Forma e do Carácter das paisagens:

- A Forma é contextualizada pelo conjunto de componentes que definem a qualidade sensitiva da paisagem.
- O Carácter assenta, neste contexto, no significado cultural, construído por componentes histórico-geográficos e sociais.

Sendo estes dois grupos de componentes interatuantes e, de certo modo indistintos, torna-se notório que o seu isolamento resulta de uma necessária abstração a fim de se poder avançar, neste estudo, com base numa síntese. A eles atribuiu-se a designação de “Descritores”, porque sintetizam o modo de como a forma da paisagem é reconhecida.

Com base neste princípio constituiu-se um conjunto de Indicadores Paisagísticos que informam qualitativa e quantitativamente os descritores.

O termo “descriptor” (do latim *descriptore*) reporta-se a um elemento fenómeno, objeto isolado ou em conjunto, que expõe, de forma exata e viva, um facto ou lugar. O seu conceito associa-se à citação ordenada, por meio de palavras síntese, dos caracteres dos seres e das coisas.

---

<sup>320</sup> LYNCH, Kevin – **Managing the Sense of a Region**. Cambridge: Mit Press, Massachusetts Institute of Technology, 1978, p. 9.

Associada à interpretação da paisagem, a palavra descritor possui um entendimento mais amplo do que o termo “descritivo”; limitado ao aspeto exterior dos objetos, à sua configuração. Descritores são aqueles que descrevem a forma, mas também o seu valor. Utensílios amplamente utilizados no território da paisagem, tanto no planeamento urbanístico como no paisagismo, sob forma de apontadores nas estratégias do ordenamento das áreas protegidas e reveladores de impactos ambientais significativos. No entanto, no campo da arquitetura os descritores, se bem que sempre intervenientes no ato projetual, não têm sido utilizados de forma sistemática, uma vez que não existe uma metodologia para o reconhecimento da paisagem tendo por finalidade a intervenção arquitetónica.

É neste sentido que se recorre aos descritores paisagísticos como figurantes operativos capazes de uma abordagem qualitativa e quantitativa de um sítio, enquanto espaço de intervenção de um objeto arquitetónico.

Para poderem ser utilizados objetivamente, estes elementos de reconhecimento da paisagem, deverão ser aqueles que compõem um universo, dentro do significado dum espaço natural, representado pelo conjunto de perceções comuns que qualificam o espaço e dele fornecem uma imagem consensual. Acerca da constituição deste universo percetivo, o destacado representante do pensamento estético, Sánchez de Muniaín concluiu, na sua tese de doutoramento, *Teoría da belleza del paisaje*<sup>321</sup>, que as componentes estéticas objetivas da paisagem seriam as seguintes: Luz/Cor, Céu, Grandeza (horizontal/vertical), Figura, Movimento, Vida e, por fim, Cultivo<sup>322</sup>.

O conjunto de componentes de Sánchez de Muniaín poderá constituir, certamente um princípio orientador na definição de elementos de reconhecimento paisagístico, necessitam, porém, de um enquadramento mais preciso, de forma a aferir a sua capacidade, real e operativa, para se constituírem como descritores biofísicos e estéticos.

Denota-se uma aparente incongruência nos termos “grandeza” e “movimento” como indicadores de categorias, sendo, portanto abstratas. “Luz”, “cor” e “céu” expressam, por sua vez, coisas concretas. Já “vida” e “cultivo” são palavras abstratas ou concretas, conforme as consideremos.

Por outro lado, nenhuma das componentes de Muniaín é esteticamente essencial a todas as paisagens, ainda que o elemento luz/cor, que é o mais geral, se dê como condição necessária para o entendimento de todas as paisagens possíveis, nem sempre tem carácter

<sup>321</sup> Versão editada: **Estética del Paisaje Natural**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

<sup>322</sup> SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, José Maria – **Estética da paisagem natural**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 88.

estético, e, por vezes, é mera condição física do conhecimento; “a beleza costuma estar naquilo que a luz nos dá a conhecer, não na própria luz”<sup>323</sup>.

Convém acrescentar que estas componentes abordadas são aquelas que a paisagem reúne, na sua complexidade da contribuição pictórica, escultórica, arquitetónica e vivente. Todas pertencentes à mais estrita realidade visual e háptica da paisagem, separadas, deste modo, dos elementos resultantes do sentido olfativo, auditivo e da sensibilidade dérmica<sup>324</sup>, que, no contexto desta tese, se considerou secundarizar. Os aromas, a humidade, o murmúrio das folhagens e das águas ou o canto das aves acompanham as componentes estéticas do sítio, tornam-se parte delas, enriquecendo a sua perceção, de certa maneira, incorporados nos descritores visuais.

Os descritores da paisagem, embora representando áreas disciplinares distintas, assentam, frequentemente, em várias características pertencentes a um mesmo elemento. Por exemplo os descritores referentes ao sol e ao ar na sua componente biofísica incidem sobre os padrões de insolação e qualidade do ar (aroma, limpidez da atmosfera, fatores de poluição, etc.) correspondendo exatamente ao mesmo elemento abordado pelos descritores de cariz estético; profundidade, céu, luz e cor (amplitude do campo visual, características cromáticas e luminosas dos objetos sob o efeito da luz e da sombra) [Quadro 2]. Esta observação representa que para a definição de diferentes descritores da paisagem, poderão ser considerados tanto indicadores específicos como comuns.

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>324</sup> Utiliza-se a expressão “sensibilidade dérmica” no sentido das sensações diretas obtidas através da pele (frio, calor, vento, etc.), de modo a distinguir das características que podem ser apreendidas através da perceção tátil, no contexto do espaço háptico, sem, contudo, existir contato com a derme.



**Quadro 2** – Esquema comparativo dos elementos de composição da paisagem de acordo com a sua capacidade de se constituírem como Descritores Biofísicos e Estéticos. Síntese organizada e reunida pelo autor, com base nas seguintes obras:

SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, J. M. - **Estética del Paisaje Natural**. Madrid: Consejo Sup. Invest. Científicas, 1945.  
YEOMANS, W. C. - **Visual Impact Assessment: Changes in natural and environment**. NY: [s.n.], 1986, p. 88.

COMPONENTES COMUNS	DESCRITORES ESPECÍFICOS	COMPONENTES BIOFÍSICOS	DESCRITORES ESPECÍFICOS	COMPONENTES ESTÉTICOS
Grupo I LUZ ATMOSFERA	SOL	Padrões de insolação de uma paisagem (latitude, limpidez do ar, etc.).	CÉU	Qualidade da atmosfera e profundidade de campo.
	AR	Qualidade do ar (limpidez da atmosfera, aroma, fatores de poluição, etc.).	LUZ e COR	Características cromáticas e de luminosidade dos objetos sobre efeito de luz e sombra.
			PROFUNDIDADE	Escala, proporções e aproximação dos elementos que sugerem a categoria de grandiosidade.
Grupo II SUPORTE FÍSICO	SOLO	Qualidade/produktividade, riscos de erosão, formação geológica subjacente, topografia.	FORMA e FIGURA	Valor figurativo dos seus elementos morfológicos (sobretudo os invariantes), eleitos como pré-existências na intervenção.
Grupo III INTERVENIENTES	ÁGUA	Irrigação, pluviosidade, bacias hidrográficas, cursos e áreas de acumulação de água.	MOVIMENTO	Variabilidade da paisagem nos seus elementos dinâmicos (água, vento, etc.) e no decorrer do tempo (sucessão das estações, processos de evolução da paisagem).
	FLORA e FAUNA	Existência e variedade da inter-relação de espécies vegetais e animais.	VIDA	Riqueza e contraste dos conjuntos Fauna/Flora, beleza da fauna e flora na sua expressão como unidades.
Grupo IV IMAGINABILIDADE			ÁGUA	Ação do homem na “construção” (física e imaginária) da paisagem, na agricultura, na edificação arquitetónica e no património arqueológico.

Os componentes biofísicos pressupõem que a paisagem se organiza em sistemas e não em áreas, embora seja claro que esses sistemas corresponderão quase unicamente a áreas de território e da paisagem.

A congregação destes elementos, bem como a sua apreciação pelo observador informado, contribuirá para uma valorização da paisagem. Uma leitura dos componentes temáticos de um espaço natural identificados de um modo existencial, não apenas operativo, leva a uma interpretação e valoração.



Considerando que esta base metodológica para a avaliação da paisagem recorre, como foi referido, a indicadores específicos e comuns, torna-se obrigatório a definição de critérios de modo a estabelecer os diferentes âmbitos da aplicação de cada conjunto de descritores. Neste sentido, e na sequência do que ficou dito no princípio deste ponto, concentrou-se os descritores em dois conjuntos tipo de acordo com a natureza das informações neles expressos; são eles os Descritores da Forma e os do Carácter da Paisagem [Quadro 3].

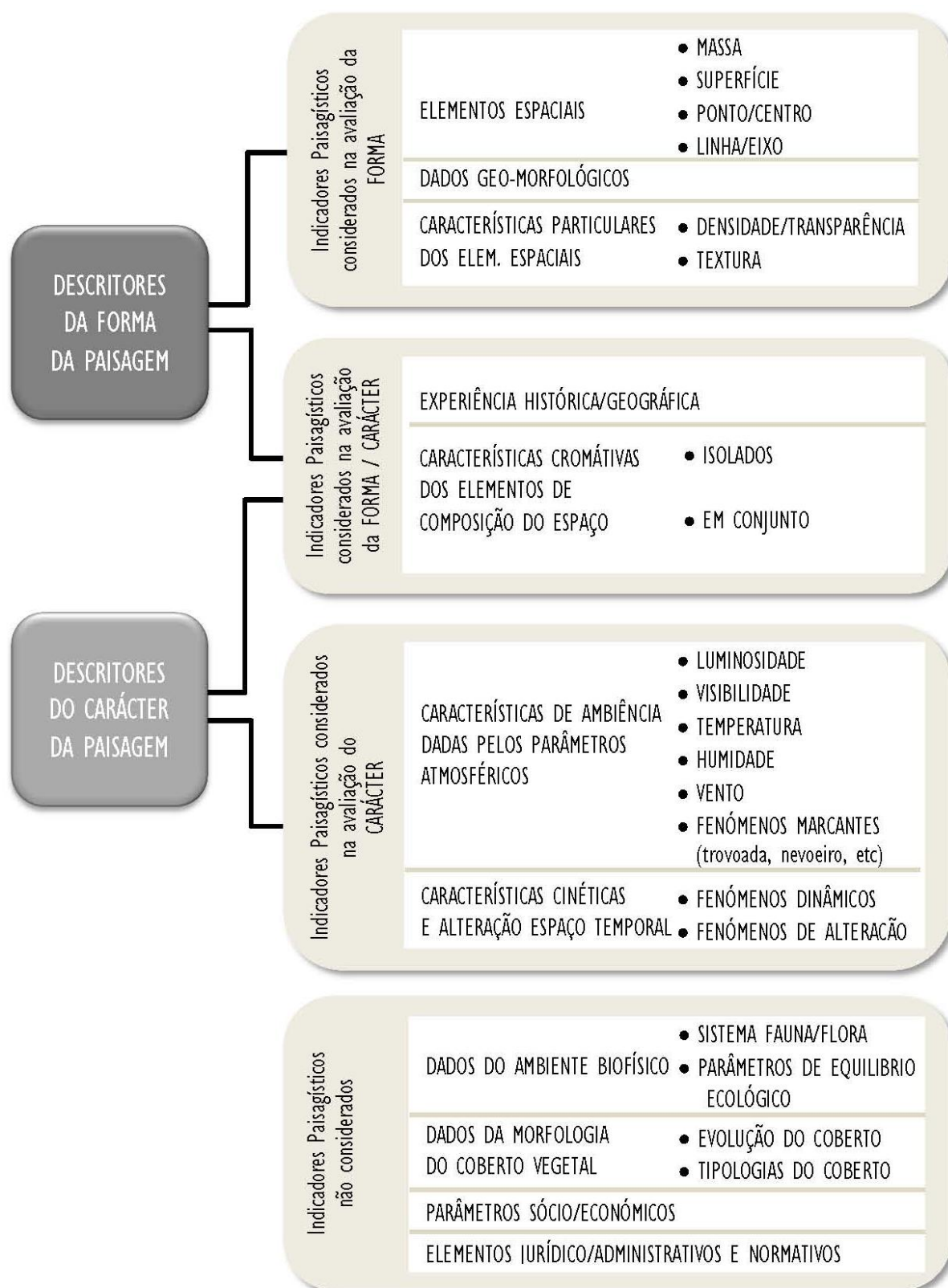
Neste contexto os indicadores paisagísticos para avaliação da forma são, sobretudo, os elementos espaciais (massa, superfície, singularidades pontuais ou lineares), os dados geomorfológicos, enquanto as características de ambiência definidas pelos parâmetros atmosféricos e pela cinética espaciotemporal são reveladores do carácter. Dever-se-á ter a consciência que esta separação em diferentes universos de indicadores é um recurso abstrato de organização tipológica, em parte, forçado pois estes, sendo naturalmente interatuantes, podem ser comuns a ambas as vertentes de descritores. É exemplo o conjunto das características cromáticas dos elementos de composição espacial da paisagem ou os decorrentes da experiência histórica/geográfica [ver Quadro 3].

Uma vez que o elemento central do reconhecimento da paisagem é o processo interativo da perceção, a sua análise deverá sempre incluir, tanto os fenómenos que definem o espaço, por si próprios, como as capacidades de perceção, valores e situação dos observadores. Será esta dualidade que constitui um Descritor e cujas componentes se poderão individualizar, de acordo com o seu sentido, num conjunto de indicadores.

Nunca se deverá esquecer que a avaliação da qualidade dum determinado Sítio, é, normalmente, efetuada para um grupo particular de pessoas, pelo que a análise percetiva resultante depende essencialmente da intenção direcionada por esse grupo.

Considerando que este estudo pretende direccionar-se ao ensaio e prática projetual em arquitetura, e atendendo ao conjunto de indicadores paisagísticos não considerados (dados do ambiente biofísico, dados do coberto vegetal, parâmetros socioeconómicos, elementos jurídico-administrativos e normativos) torna-se clara uma perspetiva que se entronca com um carácter predominantemente qualitativo e não quantitativo. Não obstante, sendo a componente quantitativa minoritária, ela constitui uma vertente de enorme operatividade, difícil de ignorar, e donde se pode retirar um conjunto de abordagens que ajudam a sistematizar o conhecimento dos lugares, com vista à definição de uma metodologia projetual.

**Quadro 3** – Esquema síntese do recurso aos vários universos de indicadores paisagísticos na avaliação de um espaço natural. Quadro de articulação do universo de indicadores elaborado pelo autor.



## 2.6. A Estrutura da Paisagem Utópica

Às indagações acerca da forma da paisagem e dos elementos que condicionam o nosso olhar (ora apelando pontualmente, ora dispensando-o por completo) os estudos que analisam visualmente uma paisagem, têm por costume dar uma resposta descrevendo as vistas observáveis de pontos fixos. Identificam os ângulos de aproximação e elementos pontuais marcantes, sendo, normalmente, ignorada a articulação entre os vários elementos físicos componentes da paisagem.

Na tentativa de decodificar a forma da paisagem ir-se-á, numa primeira abordagem, identificar os elementos delimitadores da paisagem, seguida dos elementos físicos componentes. Por último, classificar-se-ão os elementos de organização e de percepção da paisagem. Nesta sequência, quando da abordagem à condição humana de “prisioneiro” entre o céu e a terra, a terra constitui o meio onde o homem descobre o seu lugar, enquanto o céu afigura-se distante e inconstante. A percepção destas duas experiências fundamentais é representada estruturalmente pelo horizontal e pelo vertical.

O desenho mais simples do espaço existencial é o de um plano horizontal seccionado por um eixo vertical, resumindo-se no espaço existencial. Com base neste plano, o homem criou pontos centrais, percursos e nós, parcelas e domínios. Estes elementos estruturam as morfologias invariantes da paisagem e constituem o conjunto de fenómenos eleitos na forma de pré-existências quando do ato da intervenção.

Qualquer que seja o sítio onde nos encontramos a observar, estão presentes dois fatores que são sempre tomados como referência para a determinação do tipo de paisagem, são eles a Extensão e a Dimensão.

A primeira aparece em várias modalidades que determinam o carácter particular dessa paisagem e as suas propriedades espaciais, estando estas dependentes da natureza do terreno ou das condições topográficas do mesmo (relevo da superfície). Tem-se, por exemplo, o caso de uma planície, onde a extensão se encontra generalizada e aparentemente infinita, onde as variações do relevo, por mais pequenas que sejam, têm na sua origem os espaços definidos.

A dimensão tem mais a ver com determinados tipos de elementos que “centralizam” o espaço, como as colinas, as montanhas isoladas, etc. Portanto, o efeito destes elementos sobre a paisagem varia com as suas dimensões.

Sendo, assim, os espaços que na paisagem aparecem mais bem adaptados ao homem, são aqueles que apresentam uma dimensão mais adequada para o seu habitante, tendo, no geral, um formato médio ou “humano”. Pode-se, deste modo, chegar às propriedades espaciais da paisagem, sendo a variação do relevo o fator que determina essas propriedades e dá, também, carácter à paisagem. Será correto afirmar-se que o aspeto acolhedor ou selvagem de uma paisagem vem do seu relevo, havendo a possibilidade de este ser acentuado ou não pela sua textura, cor e vegetação. Na textura lêem-se os elementos referentes ao solo, a terra, a pedra, a erva, a água. Em consequência verifica-se que o carácter da paisagem é dado justamente, em grande parte, por estes elementos secundários.

Logo, uma planície, um vale, uma ravina, as colinas e a montanha, não são mais que variações de superfície, do relevo, tendo cada um destes elementos características fenomenológicas bem precisas. É o caso da planície como paradigma de um espaço que se manifesta de uma maneira aberta, enquanto o vale é um espaço, bem delimitado que possui uma orientação, sendo as colinas e montanhas espaços de complemento dos vales, funcionando como espaços primeiros definidores das coisas da sua envolvente.

Ainda, como propriedade espacial da paisagem, a vegetação pode determinar a aparência do relevo; havendo, ao nível da sua exemplificação, duas paisagens com relevos semelhantes, estas podem ter uma qualidade “superficial” totalmente diversa.

Há, por último, a considerar a presença da água na paisagem. É um elemento componente da mesma, que, por exemplo, ao nível de uma microescala, pode criar um efeito de mistério, um efeito dinâmico, quando aparece sob a forma de cascatas ou correntes, ou o efeito de espelho, que ajuda a desmaterializar o carácter de rigidez da estrutura topográfica. A presença da água pode ainda acentuar o relevo, como acontece num vale sublinhado pelo rio.

O relevo, a vegetação e a água constituem os elementos base da paisagem; a sua interação revela-se como a expressão do seu significado formal.

Desde o começo desta alínea apenas se debruçou sobre os elementos presentes na terra, mas o céu constitui-se igualmente como estruturador espacial. Do ponto de vista analítico, não é comum ver o céu como possuidor de propriedades concretas e com uma função muito objetiva na paisagem. Contudo, se nos localizarmos num lugar fixo e compararmos empiricamente o que aprendemos do visionamento do céu, pode influenciar diferentes variações de amplitude e de profundidade, indiferentemente do “tempo” que faz. Este efeito depende de essencialmente de dois fatores: o primeiro é a composição, a

qualidade da luz, a cor e a configuração característica das nuvens; o segundo é a relação entre o céu e o território.

O juízo que fazemos dele varia, se o contemplarmos de uma planície, ou de uma configuração da paisagem muito marcada e com vegetação densa. No primeiro caso aparece-nos como um hemisfério perfeito, permanecendo grandioso e onnipresente, estando sereno; e no segundo caso aparece-nos apenas uma pequena porção, provocando a contração do espaço, apresentando-se numa paisagem íntima e por vezes “estreita”, de insinuação dinâmica. Pode assim dizer-se que o céu é tão grande como o espaço a partir do qual nós o vemos. Sem dúvida que, todas estas características dependem das condições climáticas, sendo estas, uma espécie de contraponto das propriedades espaciais, onde um céu azul e sem nuvens acentua a imensidão do território e permite uma experiência cósmica da paisagem, no qual o espectador representa o centro.

Independentemente da sua apreensão, o céu está sempre longe e distingue-se pela sua diversidade de situações, enquanto a terra é de facto o cenário para a vida quotidiana, caracterizada por experiências distintas mas, quase sempre, intersubjetivas.

Assim, existe um conjunto de percepções comuns que qualificam a Paisagem. Apesar do significado e da imagem de um Sítio ser uma construção mental diferenciada ao nível individual, a sua imaginabilidade apresenta uma considerável quantidade de vetores consensuais. É dentro deste universo percetivo que, tendo por objetivo a intervenção arquitetónica, se torna possível o reconhecimento de uma paisagem, de forma a permitir a avaliação qualitativa e quantitativa deste espaço natural.

A metodologia desta abordagem resulta da dissecação das suas componentes principais - os descritores - (mais significativos e reconhecíveis pelo conjunto de percepções comuns), pertencentes a diversas áreas que apresentam potenciais dados, dentro do universo delimitado desta tese, que se pretende que seja o da Forma e do Carácter da Paisagem.

Uma vez que o protagonista central do reconhecimento da paisagem é o processo interativo da percepção, a sua análise deverá sempre abarcar, tanto os fenómenos que compõem o espaço, como as capacidades percetivas, valores e situação dos observadores. Será esta dualidade que constitui um descritor e cujas componentes se poderão individualizar, de acordo com o seu sentido, num conjunto de indicadores paisagísticos, que o informam qualitativa e quantitativamente.

Donde se deve concluir que, sempre que se pretende efetuar uma abordagem desta natureza, dever-se-á identificar claramente qual o seu sentido ou, por outras palavras, o

que se pretende com esta aproximação. A validade dos indicadores utilizados depende da clareza dos objetivos expostos desde o princípio.

Uma formulação metodológica possível, com fim a descodificar a forma da paisagem, parece apoiar-se na própria condição existencial humana: o espaço entre o céu e a terra representa o meio onde o homem descobre o seu lugar. O registo deste relacionamento fundamental céu/terra (representado estruturalmente pelo horizontal e pelo vertical) pode ser obtido de acordo com uma sintetização que torna este raciocínio operativo. Sendo a análise visual onde este raciocínio nos conduz, esta constitui um instrumento insubstituível na revelação e demonstração da estrutura da paisagem.

A definição de critérios que sustentam o ensaio projetual, dentro de um espaço natural em geral e aos Sítios com cariz arcadizante em particular, dever-se-á apoiar neste instrumento, tanto na identificação de uma estratégia de articulação com a estrutura do lugar, como na deteção de zonas sensíveis aos impactes da intervenção e respetivo grau de sensibilidade.

Ao aplicar esta abordagem, à forma da paisagem, na imagética arcadiana, identificam-se os seus elementos compositivos, o seu relacionamento. Mesmo tratando-se de representações planas consegue-se encontrar os seus limites visuais, obstáculos às vistas e pontos de vistas potenciais. A escolha pela localização do observador não é, porém, uma opção, apesar da sua matriz de penetrabilidade permitir o percorrer da paisagem através de linhas preferenciais, o ponto de observação é definido pelo autor, como tal, é fixo e exterior ao espaço que reproduz.



Fig. 81, 82 – *Serra de Sintra e Mosteiro da Pena*, 1855-57, Cristino da Silva. *Júpiter e Leda*, 1798, Vieira Portuense.

A análise visual é ensaiada em três telas de forte referente da Arcádia: *Enterro de Fócion* (1648) de Nicolas Poussin [Fig. 74] e *Serra de Sintra e Mosteiro da Pena* (1855-57) de Cristino da Silva [Fig. 81], duas paisagens, separadas por dois séculos, onde o carácter do Sítio é essencialmente dado pela articulação da intervenção arquitetónica. *Júpiter e Leda*, 1798 de Vieira Portuense [Fig. 82] é o terceiro exemplo, ligação entre a tradição classicista e a anunciação de uma densidade compositiva que não se revelaria prolixa no nosso território. Este conjunto de pinturas, com especial enfoque para a especificidade nacional, é analisado nas Figuras 83, 84 e 85.

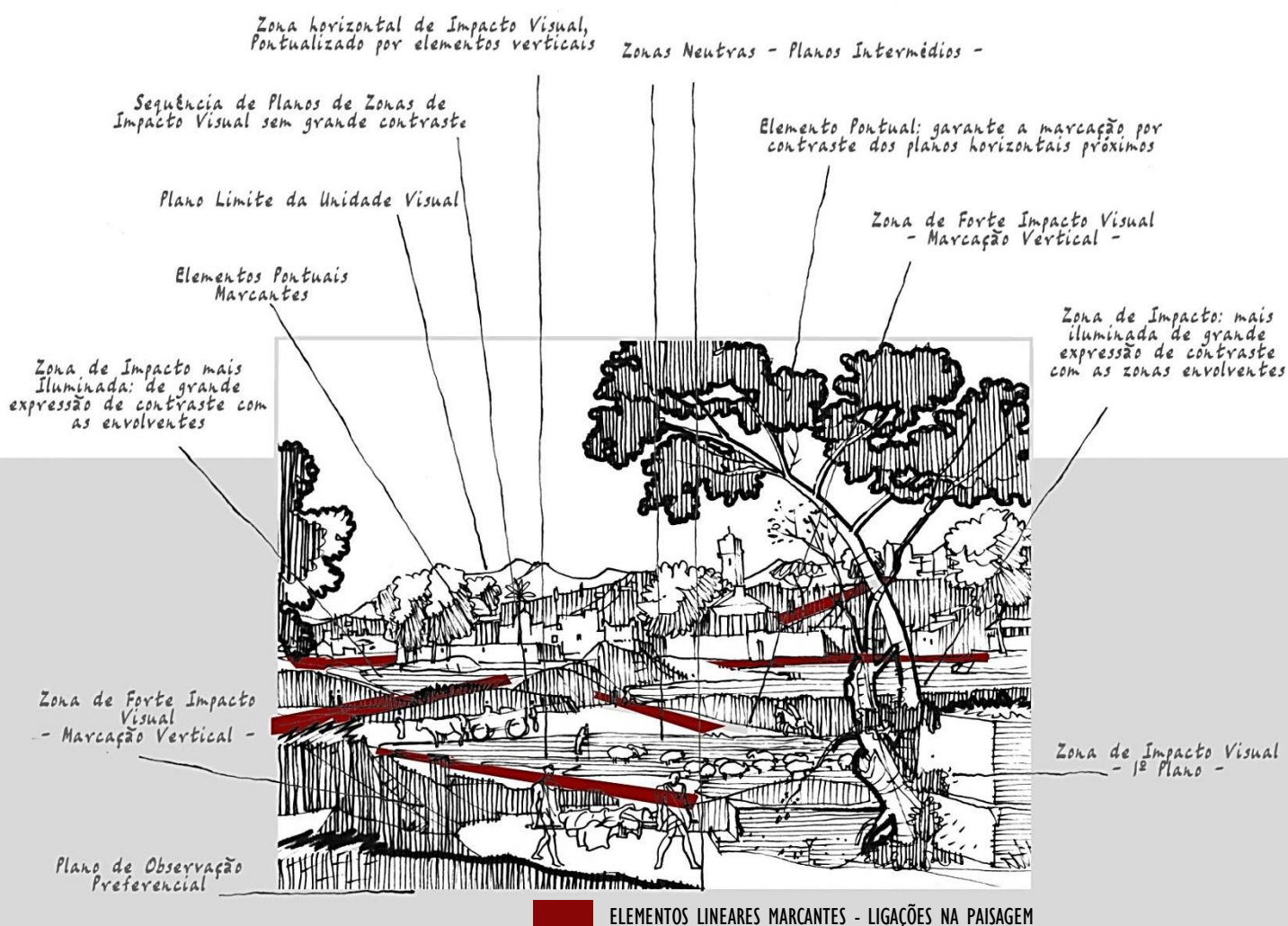


Fig. 83 – Análise Visual da Paisagem: desenho do autor a partir de *Enterro de Fócion* (1648) de Nicolas Poussin.



A importância da análise visual da paisagem, entendida de um modo inclusivo, que, no fim de contas, engloba a percepção háptica ou tátil, revela-se fundamental na intervenção arquitetônica ao nível dos espaços naturais, bem como ao nível urbano. Os significados expressos pelas suas ambiências são construídos pelas populações, que os ocupam, tendo por base os elementos físicos seus componentes, uma vez que, na sua génese, todo o assentamento é preponderantemente decorrente da morfologia das invariantes da paisagem, apresentando, mesmo, alguns aglomerados construídos, numa estreita relação entre o seu modo de crescimento e a forma da paisagem.

### 2.6.1 Elementos de Composição

Podem destacar-se vários tipos de elementos delimitadores da paisagem, de acordo com a natureza da abordagem e, portanto, com o modo de observação:

- Áreas de Morfologia Homogênea: zonas, identificáveis (em termos de mancha) cartograficamente, possuidoras de uma relação morfologia do terreno / cobertura vegetal padronizável. Estas unidades morfológicas são identificadas, não tanto, pelas semelhanças formais mas pela continuidade de um sistema.
- Espaços de Unidade Visual: zonas (normalmente vales, planaltos ou encostas) limitadas, ou parcialmente limitadas, por elementos físicos tais como linhas de cumeada, montes, maciços rochosos pontuais ou conjuntos de árvores em cotas elevadas. Estes espaços de unidade visual caracterizam-se por possuir duas características específicas que advêm da sua morfologia. Do interior deste espaço as vistas centrífugas não ultrapassam os seus limites, de pontos elevados pertencentes aos seus limites físicos as vistas tendem a ser centrípetas. Dois intervenientes constantes do espaço de unidade visual são os subespaços visuais e os limites físicos.
- Subespaços Visuais: zonas incluídas nos espaços de unidade visual (habitualmente encostas) limitadas visualmente apresentando na sua maioria enfiamentos visuais, centrípetos em relação ao espaço onde se englobam.
- Limites Físicos: linhas para além das quais, quem se situe no espaço de unidade visual, não consegue vislumbrar mais paisagem. São fronteiras entre duas partes; interrupções lineares na continuidade, cristas montanhosas, frentes das orlas florestais, encostas altas e falésias; funcionam, no fundo, mais como referências



secundárias do que como obstáculos coordenantes. Tais limites podem ser barreiras mais ou menos penetráveis que mantêm uma região isolada visualmente das outras.

Em suma, os Elementos Físicos Componentes da Paisagem são o conjunto de constituintes significativos de uma paisagem que, quando visionados num só relance ou mesmo cuja simples perceção, são reveladores da forma do lugar que compõem. Estes descritores, aplicáveis tanto no espaço natural como no urbano, variam com a própria estrutura da paisagem podendo ser pontos, eixos ou planos [ver APÊNDICE 3: *Elementos Físicos Componentes da Paisagem*].

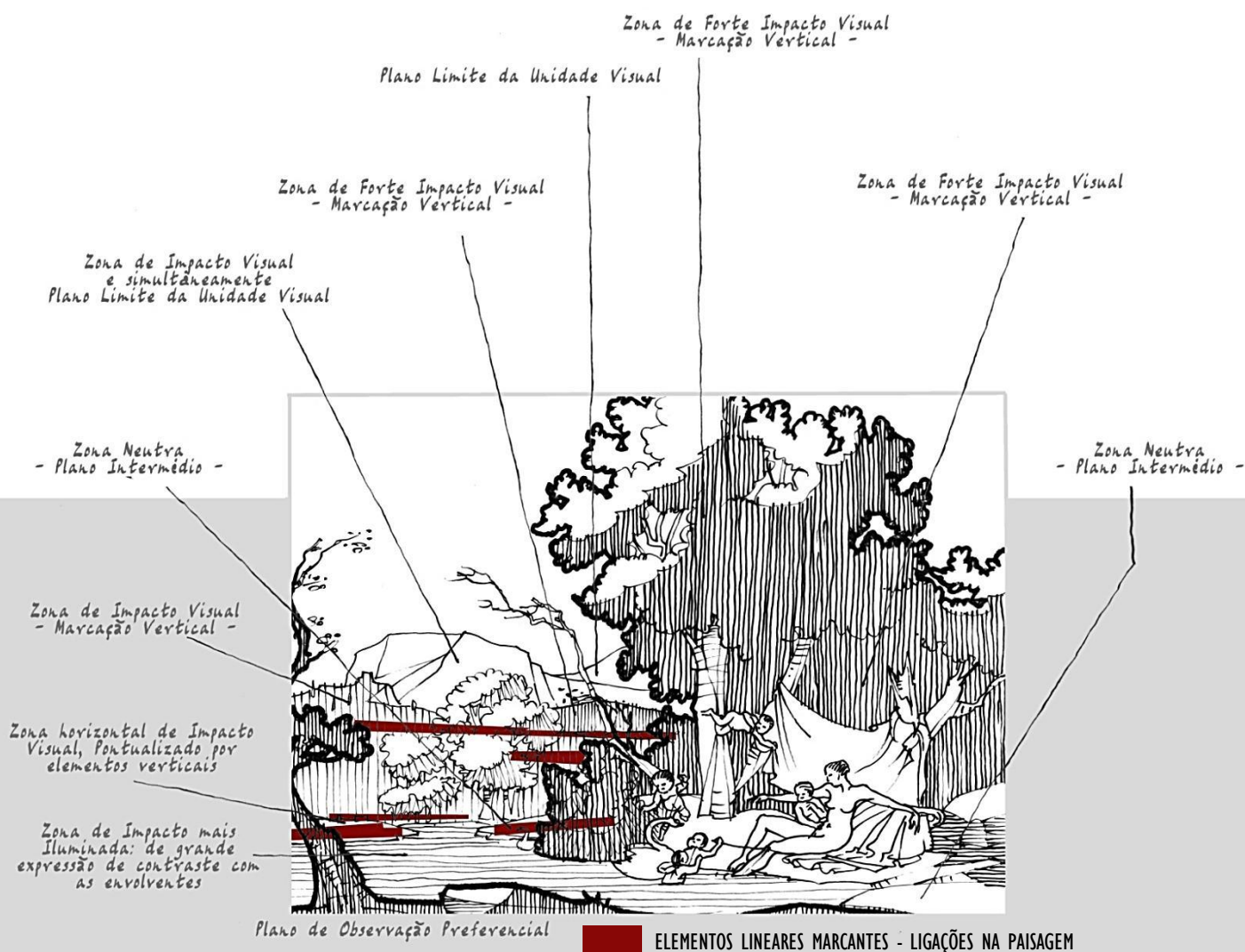


Fig. 84 – Análise Visual da Paisagem: desenho do autor a partir de: *Júpiter e Leda*, 1798, Vieira Portuense.

Ver e ser visto é uma condição existencial da vida urbana. A experiência da paisagem, neste sentido, afasta-se da vivência na cidade, na maneira em que a sua elaboração mental é mais individual, mais sensitiva; a própria componente social, se bem que presente, é indireta, torna-se subjacente. É o caso do miradouro; uma anti-praça onde as pessoas reúnem-se, mas dispersam o seu olhar, visionando centrífugamente, de costas umas para as outras.

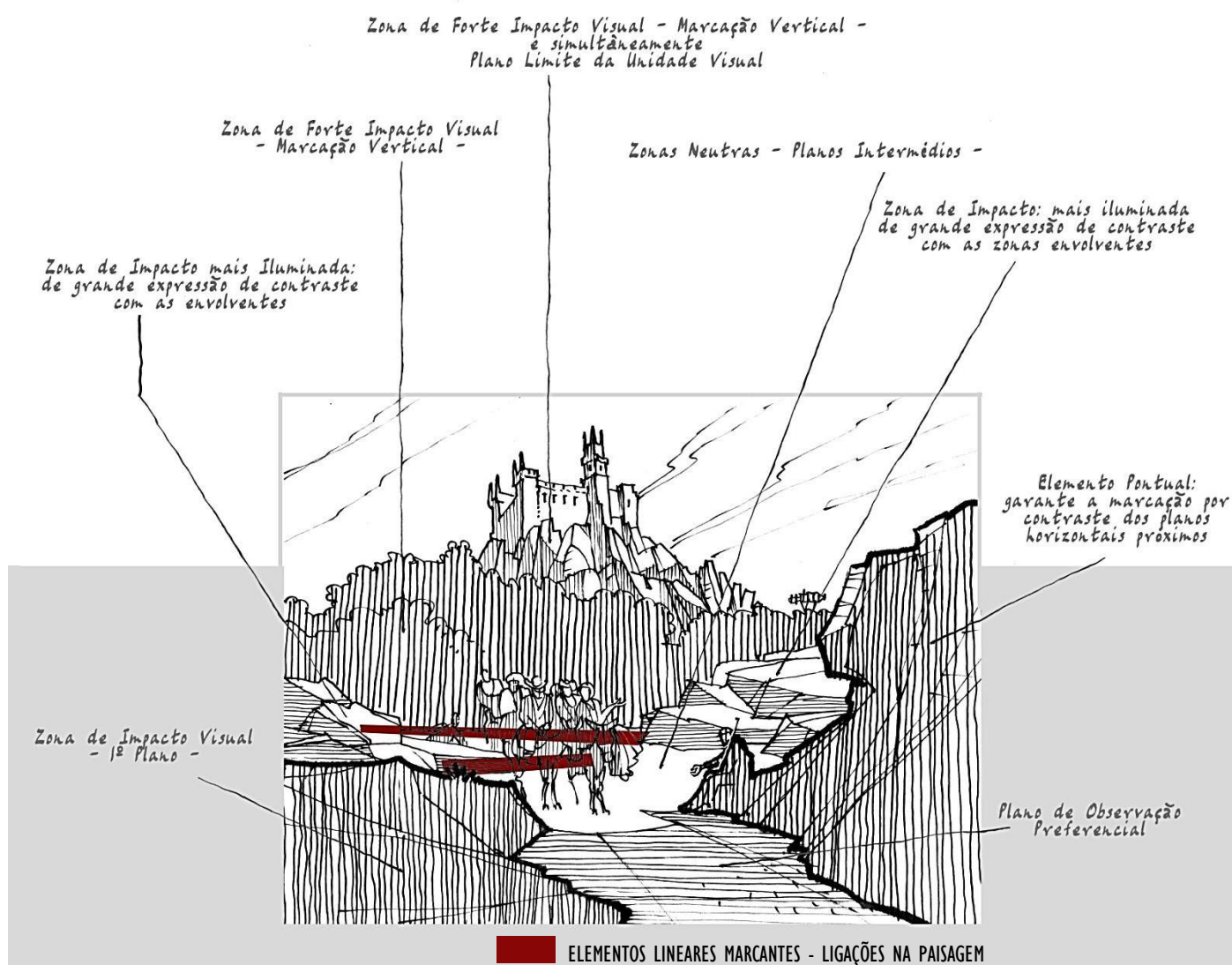


Fig. 85 – Análise Visual da Paisagem: desenho do autor a partir de: Serra de Sintra e Mosteiro da Pena, 1855-57, Cristino da Silva.

A seleção dos elementos, de onde e para onde se pode olhar a paisagem, está naturalmente dependente dos seus elementos marcantes, os quais se enunciam detalhadamente no APÊNDICE 3 (*Elementos de Organização e de Percepção da Paisagem*).

Só é possível intervir num determinado ponto da paisagem se identificarmos as diferentes interações cuja temporalidade deixou marcas legíveis e equacionarmos a diversidade dos atos pelos quais a população, que o ocupa, lhe assinala através dos traços que constroem o seu desenho. Estas marcas são, no fim de contas, um conjunto eleito de entre os seus elementos físicos componentes, que se constituem como estruturantes da organização e da percepção da paisagem. É neste sentido que Gregotti (1927)<sup>325</sup> afirma ser necessário, para que tenha sucesso uma aproximação à interpretação da forma do lugar a intervir, transpor os limites físicos da área de intervenção, convencionalmente estabelecida pelo promotor.

## 2.7. Abordagem quantitativa

Os territórios do meio natural são “administrados” (por parte dos particulares e pelo estado) por dois propósitos base:

- Para tirar proveito de certas comodidades concretas, tais como prestígio/imagem social, ou para fins da conservação biofísica, ou, ainda, para obter produtos, os quais podem ser a madeira, a água, o pasto ou mesmo a caça;
- Para a obtenção (e/ou exploração) de comodidades intangíveis, tais como a emoção do observador ao traduzir o significado do espaço.

Estas “comodidades intangíveis” são aquelas que se tem abordado nesta tese e cuja quantificação está estreitamente dependente da capacidade da paisagem em transmitir ao observador o seu carácter.

---

<sup>325</sup> GREGOTTI, Vittorio - *El Territorio de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial GG, 1977, p. 147.

Ao admitir que a avaliação dos espaços naturais já não pode mais focar-se em exemplos extrema e moderadamente pitorescos deu-se início nas últimas décadas a uma mudança paradigmática no reconhecimento da paisagem que abrange as áreas naturais, rurais, urbanas e periurbanas. Muitos foram os critérios de avaliação formulados para estabelecerem um panorama quantitativo da paisagem, variando de acordo com a área onde se destinam a ser aplicados. Destes, sobressaem três tipos de critérios, pela sua aplicação na disciplina da arquitetura; o primeiro avalia a vocação da paisagem para absorver alterações, o segundo quantifica as qualidades visuais inerentes à paisagem que contribuem para uma maior qualidade do ambiente, o último estabelece os seus indicadores com base nas preferências demonstradas pelas pessoas por certas características do espaço natural.

Atualmente uma nova metodologia avaliativa - a *Landscape Character Assessment*<sup>326</sup> – (com raiz nos critérios de qualidade visual) foi desenvolvida por diversas agências, que, face às crescentes alterações na paisagem, viram a necessidade de criar ferramentas suficientemente específicas para cada região e orientadas para partes interessadas locais: os *stakeholders*. A Avaliação do Carácter das Paisagens é usada no contexto da Comunidade Europeia como implementação política, bem como agenda de investigação, contando com as contribuições<sup>327</sup> dos vários estados comunitários que, após compiladas num relatório<sup>328</sup>, fornecem uma visão geral, contudo suficientemente focada, da rápida evolução do carácter da paisagem na interface entre a política europeia e a identidade regional.

Em geral, nesta abordagem, é usada para o reconhecimento e mapeamento de tipologias de paisagem, sendo analisado de acordo com um conjunto simples de categorias, nomeadamente fatores relacionados com a dimensão biofísica, socio-económica-técnica, humana-estética e política.

---

<sup>326</sup> A “Avaliação do Carácter da Paisagem” (LCA) é o termo que tem sido usado pela Comunidade Europeia. A LCA é entendida, no âmbito deste projeto comunitário, envolvendo o uso de ferramentas de suporte tecnológico para a classificação dos Tipos de Paisagem e mapeamento de Áreas de Paisagem associadas às tipologias. Por exemplo Portugal encontra-se dividido em 128 Tipos Unitários de Paisagem, atribuídos a 22 Áreas de Paisagem, no Relatório Final da ELCAI datado de 2005.

<sup>327</sup> O reconhecimento do panorama das paisagens de cada país é um estudo elaborado pelas diversas delegações nacionais que colaboram no projeto ELCAI (European Landscape Character Assessment Initiative).

<sup>328</sup> WASCHER, D.M. - **European Landscape Character Areas – Typologies, Cartography and Indicators for the Assessment of Sustainable Landscapes. Final Project Report as deliverable from the EU’s Accompanying Measure project.** Wageningen (The Netherlands): Landscape Europe & ELCAI (European Landscape Character Assessment Initiative), 2005.

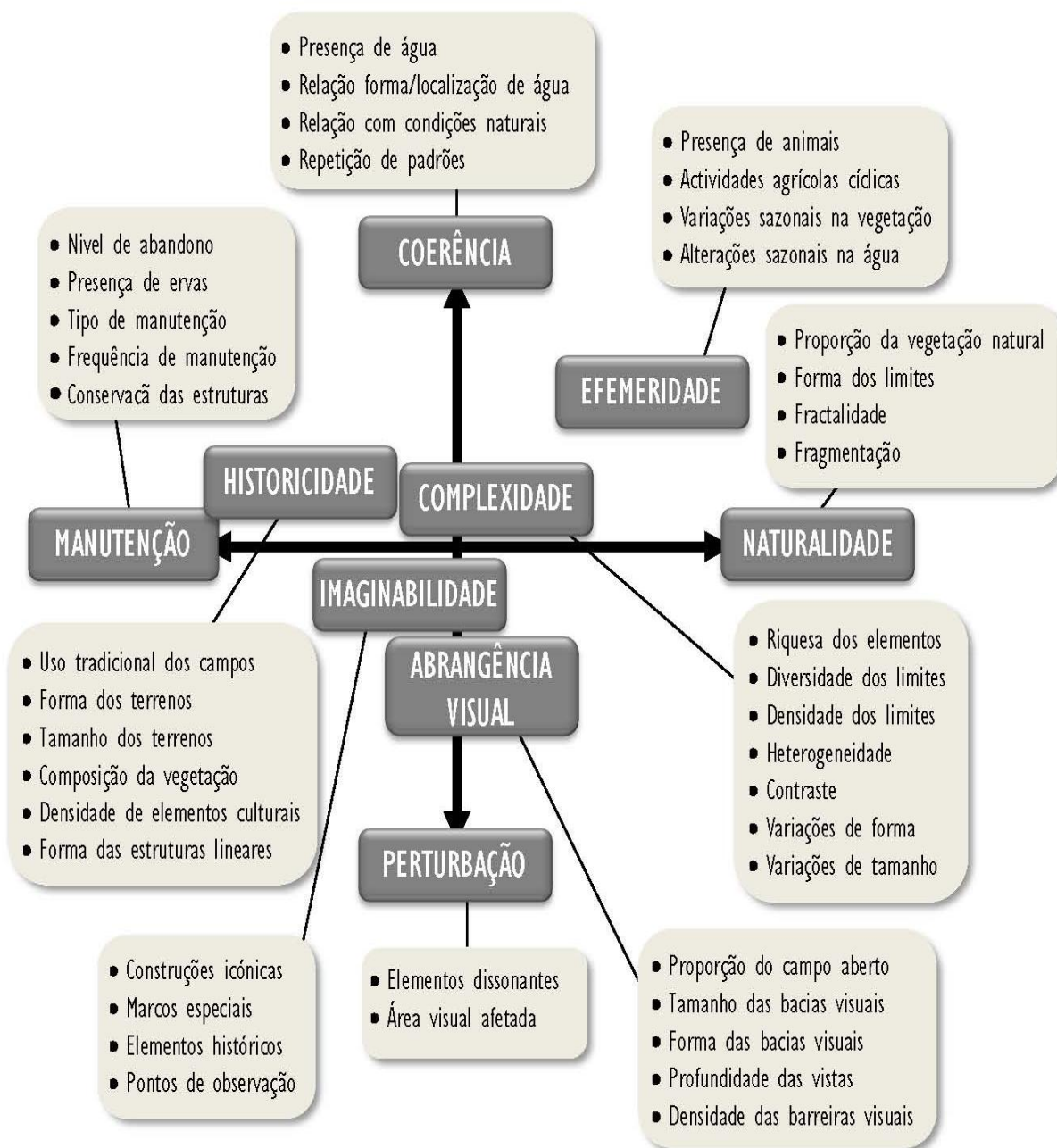
Não obstante, os descritores visuais da paisagem encontram-se muito menos desenvolvidos do que os destinados a outras leituras da paisagem, mesmo tendo um recente aumento no desenvolvimento da aplicação de indicadores especificamente visuais em resposta à exigência de incorporar aspetos da percepção humana da paisagem. Esta abordagem, de enquadramento teórico, consiste em níveis distintos de abstração que ligam os descritores para conceitos estético-espaciais no âmbito da teoria da paisagem. Estes conceitos devem ser vistos como uma figura de chapéu-de-chuva sob o qual as diferentes dimensões e correspondências do conceito são encontradas. Tanto o conceito como os níveis de dimensão são abstrações dos atributos físicos da paisagem, enquanto os indicadores representam o grau em que as particularidades da paisagem poderia ser medido e quantificado.

Neste contexto, a investigadora em análise da paisagem, Mari Tveit (1975), identificou nove conceitos perceptivos que, juntos, caracterizam a paisagem visual: Complexidade, Coerência, Perturbação, Manutenção, Imaginabilidade, Escala visual, Naturalidade, Historicidade e Efemeridade<sup>329</sup>. Estes conceitos são suportados por diferentes teorias que explicam a experiência do sujeito do espaço natural. Enquanto esta abordagem enfoca o carácter da paisagem, as teorias desenvolvidas para explicar e prever as preferências, fornecem uma base para o reconhecimento do que é, realmente, importante para a nossa experiência do Sítio.

---

<sup>329</sup> ODE, Åsa, TVEIT, Mari S., FRY, Gary - **Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory.** *Landscape Research*. Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 91. [Acedido a 4 de Junho de 2012]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/01426390701773854>.

**Gráfico 1** – Posicionamento ao longo de dois eixos dos Indicadores Visuais do Carácter da Paisagem de acordo com as suas interações (Tradução do autor; esquema e conceitos segundo: ODE, Åsa ; TVEIT, Mari S. ; FRY, Gary - **Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory**. *Landscape Research*. Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 91.





O interesse na visão descomprometida de Tveit é constituir uma fusão, combinando vários critérios normalmente encarados como incompatíveis por estarem na base de objetivos diferenciados. Se adotarmos esta abordagem, disciplinando apenas alguns dos conceitos identificados por Tveit, o próximo passo para a quantificação do valor da paisagem, dentro do conjunto de critérios, atrás referidos, é o de definir os Indicadores Quantitativos de Avaliação.

Embora os indicadores visuais se apresentem nas alíneas que se seguem de forma independente, eles estão interligados; logo, alterando os valores relacionados com indicadores de um conceito, as transformações da paisagem podem causar um aumento ou diminuição no valor do indicador de um outro conceito, o que obriga, necessariamente, a uma atenção cuidadosa na aplicação e interpretação.

O Gráfico 1 mostra um mapa dos conceitos visuais e o modo como alguns estão intimamente relacionados, enquanto outros podem ser vistos como opostos. Um exemplo de conceitos intimamente ligados e, por vezes, sobrepostos é a Historicidade e a Imaginabilidade, porquanto os componentes geradores de forte imaginabilidade são frequentemente (mas nem sempre) elementos culturais.

Outro exemplo são os descritores de Complexidade e Naturalidade, onde a complexidade é usada como uma descrição do grau de naturalidade. Por outro lado, alguns indicadores são opostos, tais como a Naturalidade e a Manutenção, sendo que, quando o grau de manutenção diminui, aumenta a naturalidade e vice-versa [Gráfico 1]. De resto, no contexto desta tese não se irá considerar a Naturalidade como indicador específico, tal como os dados do ambiente biofísico e da morfologia do coberto vegetal, uma vez que se optou circunscrever os descritores utilizados, ao domínio das ciências da arte.

De acordo com o estudo de Rachel e Stephen Kaplan<sup>330</sup>, a relação entre o grau de Coerência e de Complexidade não é linear pois uma paisagem excessivamente complexa pode ser considerado confusa ou com falta de coerência, contudo, os dois conceitos não são diretamente opostos, porque um espaço natural também poderá possuir elevado grau de complexidade e coerência simultaneamente, sendo rico, mas organizado.

A distribuição ao longo de dois eixos do Gráfico 1 deve ser entendida como uma sugestão de como as inter-relações dos indicadores visuais poderão ser reconhecidas. A Escala visual é um conceito que influencia vários indicadores, incluindo tanto a

---

<sup>330</sup> KAPLAN, Rachel ; KAPLAN, Stephen - **The Experience of Nature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 40-115.

Perturbação (área percecionada com o distúrbio) e a Imaginabilidade (densidade de pontos de vista)<sup>331</sup>.

Ensaia-se, nesta tese, uma abordagem cuja investigação apresenta áreas pouco exploradas ou, mesmo, por explorar. Poucos estudos têm-se centrado sobre a natureza do relacionamento entre os vários indicadores aplicados, ao usar descritores visuais para a análise de carácter da paisagem. Por outro lado, como aqui já ficou exposto, a relação entre indicadores não é necessariamente uma relação linear. Este é provavelmente o caso também para a relação entre os indicadores e o carácter do espaço, onde o valor dos indicadores não é refletido em mudanças de carácter ou permanece despercebido até que um valor limiar seja ultrapassado.

A identificação da natureza da relação entre os valores dos indicadores de carácter da paisagem constitui um assunto que obrigaria a um aprofundamento nesta matéria, contudo afasta-se do percurso definido pelo tema da presente tese. Pretende-se, acima de tudo, definir o conjunto de indicadores quantitativos de avaliação suficientes para definir os contornos de uma metodologia de reconhecimento da paisagem, mas igualmente operativos na prática da intervenção arquitetónica no meio natural. Não obstante, o desenvolvimento dos indicadores visuais de carácter será certamente uma área importante para estudos posteriores.

### 2.7.1. Capacidade de Absorção Visual

A capacidade de absorção visual representa a fragilidade do meio, ela mede a capacidade duma paisagem em resistir ou de se acomodar a alterações mantendo o seu significado. Este indicador absorve o conceito de “Complexidade” formulada por Mari Tveit<sup>332</sup>. Os fatores de complexidade referem-se à diversidade e riqueza de elementos de paisagem, das características e dos contrastes de padrões. Descrevem a multiplicidade da paisagem tanto no que diz respeito ao seu conteúdo como à sua configuração espacial, com aplicação mais focada para estudos ecológicos da paisagem. Uma paisagem muito complexa é, porém, suscetível de afetar a legibilidade da paisagem como consequência de oferecer demasiada informação.

<sup>331</sup> ODE, Åsa, TVEIT, Mari S., FRY, Gary - **Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory**. *Landscape Research*. Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 111. [Acedido a 4 de Junho de 2012]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/01426390701773854>.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 91.



Na avaliação da capacidade de absorção visual em adição à análise visual, dever-se-á entender o processo e os seus intervenientes envolvidos nas alterações impostas aos sistemas biofísicos. Este conhecimento ganha uma particular importância quando este indicador quantitativo de avaliação é aplicado na análise de impacto.

Nos Estados Unidos a utilização deste indicador tornou-se comum em todas as áreas que se debruçam sobre o impacto de novas atividades no meio natural, e os componentes biofísicos do “VAC” (*Visual Absorption Capability*) encontram-se quantificados através do tipo de Solo (morfologia e composição) e do coberto vegetal pelo *B.C. Ministry of Environment*<sup>333</sup>. [Quadro 4].

Com o intuito de ilustrar a operatividade deste indicador de avaliação quantitativa expõe-se, de seguida, os fatores cujo somatório define um valor numérico à Capacidade de Absorção Visual.

**I** - Declive (Quanto maior for a inclinação do solo mais baixa é a capacidade de Absorção Visual);

**E** - Estabilidade/Erosão do Solo (Fatores positivos elevam a capacidade de absorção visual e fatores negativos reduzem a capacidade de absorção visual);

**R** - Regeneração do Coberto Vegetal (Quanto maior for o potencial de regeneração, maior é a capacidade de absorção visual);

**D** - Diversidade da Vegetação e da Geomorfologia (Quanto maior se constituir a diversidade, maior é o potencial de capacidade de absorção visual);

**C** - Contrastes Cromáticos do Solo (Paisagens possuidoras de grandes contrastes cromáticos do solo e rochas, normalmente revelam uma baixa capacidade de absorção visual pela sua maneira apelativa, como se expõem às vistas);

**S/V** - Contrastes de Forma e Cor do Solo/Vegetação (Quanto maior for o contraste, maior é capacidade de absorção visual).

De todos os fatores em presença o declive é de longe o mais sensível, interferindo, no grau de vulnerabilidade a alterações, em todos os restantes agentes. Deste modo Yeomans<sup>334</sup> estabelece o declive como componente constante em todos os fatores de acordo com a fórmula:  $CAV = I(E + R + D + C + S/V)$ .

<sup>333</sup> SMARDON, Richard ; PALMER, James R. – **Foundations for Visual Project Analysis**. John P. Felleman (Ed.). Nova Iorque: Wiley-Intersciences, 1986, p. 215.

<sup>334</sup> YEOMANS, William C. - **Visual Impact Assessment: Changes in natural and environment**. New York: [s.n.], 1986, pp.32-34.

**Quadro 4** – Tabela exemplificativa da atribuição de valores aos fatores que constituem a Capacidade de Absorção Visual (VAC). **Valoração elaborada pelo autor com base em:** SMARDON, R. ; PALMER, J. R. – **Foundations for Visual Project Analysis**. NY: Wiley-Intersciences, 1986, pp. 215-216.

FATORES	CARACTERÍSTICAS	VALOR	
<b>I</b> DECLIVE	Falésias (ou declives superiores a 55%).	Baixo	1x
	Inclinação Moderada (declives de 25% a 55%).	Moderado	2x
	Relativamente Planos (declives de 0% a 25%).	Elevado	3x
<b>D</b> DIVERSIDADE VEGETAÇÃO E GEOMORFO- LOGIA	Planícies áridas, monoculturas em extensão, zonas de pasto sem árvores (apenas ervas e arbustos).	Baixo	1
	Pinhais e Eucaliptais, terras cultivadas com poucas árvores.	Moderado	2
	Espaços mistos: zonas arborizadas com descampado, terras cultivadas com grande presença de sebes.	Elevado	3
<b>E</b> ESTABILIDADE EROSÃO DO SOLO	Situações de elevada exposição e erosão ou com riscos motivados pelo pobre poder de regeneração do coberto vegetal.	Baixo	1
	Situação com riscos de erosão ou de capacidade instável de regeneração do coberto vegetal.	Moderado	2
	Situações com reduzidos riscos de erosão, ou de capacidade estável de regeneração do coberto vegetal, ou, ainda, elevado poder de regeneração.	Elevado	3
<b>S/V</b> CONTRASTES DE FORMA E COR DO SOLO VEGETAÇÃO	Contraste visual intenso entre o solo exposto e vegetação adjacente.	Baixo	1
	Contraste visual moderado entre o solo exposto e vegetação adjacente (baldios/terras cultivadas, superfícies rochosas ou arenosas/vegetação concentrada, etc.).	Moderado	2
	Contraste visual reduzido entre o solo exposto e vegetação adjacente.	Elevado	3
<b>R</b> REGENERAÇÃO DO COBERTO VEGETAL	Baixo potencial de regeneração.	Baixo	1
	Regeneração moderada ou potencial capacidade de regeneração.	Moderado	2
	Elevada capacidade de regeneração.	Elevado	3
<b>C</b> CONTRASTES CROMÁTICOS DO SOLO	Contraste elevado.	Baixo	1
	Contraste médio.	Moderado	2
	Contraste reduzido ou impercetível.	Elevado	3

### 2.7.2. Grau de Articulação entre Elementos

Modo de interação entre os vários elementos de composição da paisagem. Esta articulação tanto pode estar presente no relacionamento entre elementos naturais e construídos como entre elementos naturais. No último caso corresponde à unidade de um espaço natural; o grau de repetição de padrões de cor e textura, bem como uma correspondência entre o uso da terra e das condições naturais.

Deste modo a Articulação engloba dois dos indicadores detetados por Mari Tveit<sup>335</sup>: A Coerência e a Perturbação. A coerência é um fator de previsão preferencial dentro da teoria do processamento da informação, e refere-se a uma compreensão mais imediata e legível do nosso ambiente. A Perturbação refere-se à falta de adequação contextual e coerência em uma paisagem.

Toda a intervenção arquitetónica na paisagem introduz uma desordem, que quando concebida de forma articulada, ajuda na estruturação do carácter do Sítio, não obstante, de um elevado grau de perturbação é provável resultar um baixo nível de coerência.

O grau de articulação quantifica a qualidade das intervenções (alterações e construções) em conjunto, do ponto de vista da integração significativa<sup>336</sup> das formas naturais e artificiais sendo ambas partes integrantes do carácter do Sítio.

### 2.7.3. Qualidade Cénica

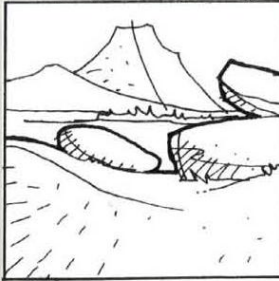
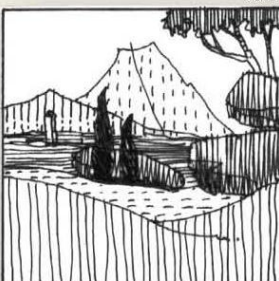
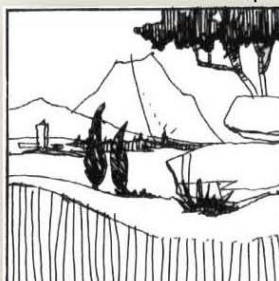

A qualidade cénica é o indicador cuja quantificação depende da intensidade da composição dos vários elementos marcantes da paisagem. Fatores tais como o contraste, o enquadramento, a diversidade e o dinamismo, expressas na morfologia do terreno, na cor, na vegetação, na água, no céu, nos planos longínquos, nos fenómenos isolados e nas intervenções construídas, são determinantes na quantificação deste indicador, que reflete, de igual modo, um dos fatores de maior relevância no reconhecimento da paisagem e, em particular, nos lugares ideais: a Temporalidade.

---

<sup>335</sup> ODE, Åsa ; TVEIT, Mari S. ; FRY, Gary – *Op. cit.*, pp. 89-117.

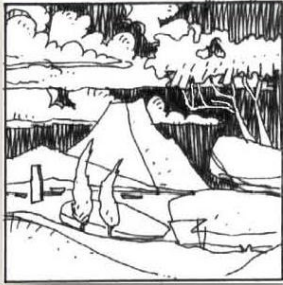



<sup>336</sup> No sentido em que possui significado.

**Quadro 5A** – Inventário descritivo e valorativo dos fatores para a classificação da Qualidade Cénica. Desenhos e inventariação do autor; fonte das quantificações USDI, BLM, - **Visual Resource Management**. Washington DC: US Government Printing Office, 1980, p. 19.

<p>MORFOLOGIA DO TERRENO</p> 	<p>Relevos de marcação vertical acentuada, afloramentos rochosos insinuantes, inflexões abruptas de superfícies, paisagens resultantes da erosão (formações rochosas modeladas e zonas de dunas).</p> <p>+5</p>	<p>Relevo de forte dedive com carácter contínuo ou repetitivo, morfologias do terreno ou de rochas resultantes de afloramentos e/ou da erosão com presença formal notória mas não dominantes nem excepcionais.</p> <p>+3</p>	<p>Colinas de dedive pouco acentuado, largas superfícies de pedras soltas, vales planos sem elementos contrastantes.</p> <p>+1</p>
<p>COR</p> 	<p>Riqueza de combinações cromáticas ou contrastes na tonalidade do solo, das rochas, da vegetação, da água ou dos campos cobertos de neve.</p> <p>+5</p>	<p>Combinações de cores com a mesma intensidade e variedade com ocasionais contrastes do solo, da vegetação ou de rochas mas não dominantes como elementos cénicos.</p> <p>+3</p>	<p>Variações cromáticas subtis.</p> <p>+1</p>
<p>VEGETAÇÃO</p> 	<p>Variações da vegetação articulando-se, em termos de forma, textura e tonalidades, de um modo dinâmico ou agrupada em conjuntos contrastantes entre si.</p> <p>+5</p>	<p>Alguma variedade de tipos de vegetação com contrastes pontuais.</p> <p>+3</p>	<p>Pouca ou nenhuma variedade nos tipos de vegetação (diferenciando-se pouco em termos de forma e textura), inexistência de contrastes.</p> <p>+1</p>
<p>ÁGUA</p> 	<p>Presença da água como elemento estruturante e dominante da paisagem.</p> <p>+5</p>	<p>Presença subtil da água ou dada apenas pelo seu carácter dinâmico.</p> <p>+3</p>	<p>Ausente ou impercetível.</p> <p>+1</p>



**Quadro 5B** – Continuação do inventário descritivo e valorativo dos fatores para a classificação da Qualidade Cénica. Desenhos e inventariação do autor; fonte das quantificações USDI, BLM, - **Visual Resource Management**. Washington DC: US Government Printing Office, 1980, p. 19.

<p>CÉU</p> 	<p>Céus límpidos com nuvens densas e bem iluminadas, pôr-do-sol de previsível intensidade de cores ou a ocorrência habitual de trovoadas e/ou nevoeiros.</p> <p>+6</p>	<p>Céus de tonalidades azul forte ou nublados escuros, contrastando com objetos altos fortemente iluminados.</p> <p>+4</p>	<p>Céus nublados de tonalidade homogênea e clara.</p> <p>0</p>
<p>PLANOS LONGÍNQUOS</p> 	<p>Último plano ou cenário adjacente realça fortemente os planos mais próximos ou confere particular destaque a lugar.</p> <p>+5</p>	<p>Os planos longínquos realçam a paisagem tornando mais clara a sua leitura.</p> <p>+3</p>	<p>Os planos longínquos possuem pouca ou nenhuma influência diluída na leitura da paisagem.</p> <p>0</p>
<p>FENÓMENOS ISOLADOS</p> 	<p>Situações de carácter único ou pontual que se destacam pela sua forma, tonalidade, textura ou, mesmo, matéria, fenómenos capazes de conferir uma centralidade à paisagem. Elementos inesperados.</p> <p>+6</p>	<p>Situações distintas do global da paisagem, mas sem o carácter dominante.</p> <p>+2</p>	<p>Fenómenos ocasionais destacáveis na paisagem ou cuja observação se torna previsível.</p> <p>+1</p>
<p>INTERVENÇÕES CONSTRUÍDAS</p> 	<p>A intervenção tem o carácter de continuação ou síntese das formas da paisagem acentuando o seu significado.</p> <p>+5</p>	<p>A intervenção possui qualidades próprias mas o seu relacionamento com a paisagem é de um elemento pontual isolado sem articulação significativa com o existente.</p> <p>0</p>	<p>A intervenção não resulta de uma interpretação do carácter do sítio. Os elementos construídos contrariam arbitrariamente a estrutura do lugar.</p> <p>-4</p>

Paisagens compostas por terrenos de morfologia monótona ou por vegetação sem diversidade, de que são exemplo as matas de eucaliptos plantados mecanicamente, revelam uma baixa qualidade cénica independentemente de poderem possuir outros indicadores de valor mais elevado [**Quadros 5A e 5B**].

A leitura de temporalidade (ou Historicidade como denomina Mari Tveit), com base na composição dos espaços, centra-se na dimensão cultural de preferência. Indicadores de temporalidade/historicidade avaliam o grau de continuidade histórica e riqueza presente na paisagem. A continuidade histórica é refletida pela presença visual de diferentes camadas temporais, enquanto a riqueza histórica centra-se na quantidade e diversidade de elementos culturais.

Também a Efemeridade é outra variante temporal articulável na qualidade cénica. Corresponde a mudanças na paisagem relacionadas a estação ou o tempo. A composição dos céus, mudanças sazonais, a frequência das mudanças e da magnitude dessas mudanças, são fatores que potenciam a experiência de paisagem.

#### 2.7.4. Grau de Manutenção

Este indicador quantitativo avalia o estado da paisagem relativamente ao “cuidado” que o homem lhe dispensa, referindo-se ao sentido de ordem e cuidado detetável na paisagem e refletindo a gestão ativa e cuidada

Se os terrenos possuírem um aspeto cuidado ou descuidado, se os bosques estão conservados ou abundam árvores e ramos mortos se não é visível existência de lixeiras ou se proliferam os vestígios de largada de entulho, são exemplos dos fatores que quantificam o Grau de Manutenção.

Pela sua natureza, este indicador, representa mais a avaliação do afeto das pessoas que habitam o local, do que as necessidades intrínsecas de manutenção desse espaço natural.

## 2.7.5. Grau de Abrangência Visual

Segundo a teoria *Prospect-refuge*<sup>337</sup> do geógrafo Jay Appleton (1919), esta necessidade de abrangência visual deriva da evolução dos seres humanos, com base no papel de predador e presa, como tal, da adaptação às paisagens que oferecem tanto de exploração (capacidade de detetar a oportunidade de caça) e refúgio (capacidade de se esconder e escapar dos predadores). De acordo com Appleton, uma vez que os nossos antepassados mais remotos viveram como caçadores na savana, puderam desenvolver uma particular sensibilidade e reatividade a dois tipos de fatores e à sua correlação: poderem dispor de uma “vista” adequada que lhes permitisse avistar presas e, simultaneamente, terem à disposição vias de fuga em direção a refúgios que os abrigassem de animais potencialmente perigosos. Retomar-se-á esta explicação das nossas preferências<sup>338</sup> em matéria de paisagem, mais adiante nesta tese.

O grau de abrangência visual, ou profundidade do campo de observação, avalia dois indicadores diferenciados mas indissociáveis: a quantidade de situações (planos de fundo) distintas, mais ou menos distantes, que o observador consegue alcançar num relance visual e a distância até onde este consegue visualizar.

Para determinar estes fatores são selecionados pontos e/ou linhas de visão preferencial de onde se registam os vários graus de abrangência visual. A quantificação deste indicador depende, de igual forma, da abundância ou da carência de pontos e linhas de visão.

Sítios que não oferecem vistas do seu redor, ou cuja profundidade do campo de visão é reduzido por obstáculos constantes, ou onde a linha do horizonte é substituída por um plano de montanhas muito próximo, torna-se incómodo. Pelo contrário, quando a paisagem oferece vistas de grande abrangência, torna-se clara a definição espacial do sítio e permite ao observador apropriar-se, de um modo mais completo, do significado do meio que ocupa.

Este indicador é particularmente interatuante com os restantes, encontrando-se na base da maioria dos elementos de composição usados nas paisagens utópicas de carácter referencial, tal como são os espaços da Arcádia de Lorrain, Poussin ou Rosa.

<sup>337</sup> APPLETON, J. - **The Experience of Landscapes**. Chichester: Wiley, 1975. pp. 20-134.

<sup>338</sup> Appleton considera que a preferência por certos tipos de paisagem é condicionada filogeneticamente, apoiando-se em Desmond Morris (1928) e em vários outros etólogos que estudaram o comportamento humano ligado à história biológica da nossa espécie e às condições de vida nas quais os nossos antepassados se encontravam.

### 2.7.6. Legibilidade

A legibilidade é composta pelo conjunto de dados de percepção do carácter da paisagem dependendo do seu grau de simplicidade ou da evidência exposta pelas suas “partes”. Por outras palavras, trata-se da característica que proporciona o máximo das informações, expressos nas componentes essenciais do lugar, num simples vislumbre.

A superabundância de informações evidenciadas num espaço pode tornar crítico o nosso universo visual o que supõe uma percepção menos clara e interpretações frequentemente ambíguas. Não obstante, a quantidade de informações significativas (reveladoras do significado) oferecidas pela observação de um lugar, avalia a sua capacidade de ser compreendido e, como tal, trata-se de um dos principais indicadores quantitativos do grau de legibilidade. Tal como os restantes indicadores, têm uma igual aplicação no espaço urbano, concentrando-se de modo particular na clareza da paisagem citadina.

“Com isto”, afirma Kevin Lynch, referindo-se à legibilidade, “pretendemos designar a facilidade com a qual as partes podem ser reconhecidas e organizadas numa estrutura coerente”<sup>339</sup>.

### 2.7.7. Carácter Único

O carácter único constitui-se como um indicador de avaliação de ampla aplicação nas mais diferentes áreas. O valor do objeto único é indiscutível sendo avaliado pela quantidade de objetos semelhantes existentes. A quantificação do carácter único de uma paisagem está dependente do universo de referência: pode estar restringido a uma área reduzida (um bosque, uma serra, um distrito, etc.) ou pode-se englobar num território mais extenso (um País, Continente, Hemisfério). Logo, a atribuição de um valor a este indicador torna obrigatório a definição do universo dentro do qual se situa a abordagem.

---

<sup>339</sup> LYNCH, Kevin - **A Imagem da Cidade**. Lisboa: Edições 70, 1986, pp. 12-13.



### 2.7.8. Imaginabilidade

O indicador de Imaginabilidade, ou de capacidade de preferência, avalia o alcance de ação polarizada de certas paisagens ou de elementos componentes destes. Para a determinação efetiva da capacidade de preferência de um lugar o processo é similar ao do voto, uma vez que se trata de uma eleição com base no conhecimento, tanto consciente como inconsciente, desse lugar. Por consequência, a sua quantificação varia de acordo com o carácter muitas vezes opinativo resultante, por um lado, da experiência do lugar e, por outro, pelas condicionamentos culturais do meio social.

A Imaginabilidade - introduzida como palavra e como conceito por Lynch<sup>340</sup> - reflete a capacidade de uma paisagem para criar uma imagem visual forte no observador, tornando-a distinguível e memorável; pode ser um produto da totalidade de uma paisagem ou dos seus elementos.

Este componente prende-se com os parâmetros do “Conforto”, ao qual se associa o “Prazer”. Instrumentos de avaliação tais como as sondagens e inquéritos constituem-se como elementos essenciais para a determinação deste indicador.

Para um habitante português, a Serra da Estrela representa, por si só, a noção de montanha, o seu significado é emblemático e indiscutível. A sua paisagem coberta por neve possui uma elevada capacidade de preferência dentro do universo que representa o território de Portugal.

Outro exemplo de valor da paisagem expresso pela sua imaginabilidade, já referido, é a Boca do Inferno; um local pontual (em falésia, de contacto terra/mar, comum a quase todo o litoral português) no qual assenta o carácter da paisagem envolvente. Este é o marco do local e exerce sobre os habitantes de uma extensa área, um poder polarizador. O significado da Boca do Inferno não se restringe à experiência do local, ele possui atributos de expressão social semelhantes aos espaços públicos urbanos.

A percepção da paisagem revela, através deste indicador, um modo de se eleger, evidenciar e tomar consciência das qualidades presentes num lugar. Esta relação Identidade/Valor do lugar é, simultaneamente, a causa e o motivo que justifica o seu posicionamento na estrutura sociocultural.

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 18.

## 2.8. Modelo de Análise da Paisagem Utópica

Na sequência da abordagem avaliativa ao reconhecimento dos lugares naturais, torna-se lícito o surgir da seguinte interrogação: sendo a Arcádia um espaço pertencente ao imaginário, poderá ser utilizada como referente utilitário e operativo numa metodologia de análise da forma/carácter?

Na realidade esta pergunta encontra-se intimamente ligada a uma outra questão na qual radica o próprio tema da tese: trata-se da dúvida, se a Arcádia perdura na atual intervenção na paisagem, ou se já pouco, ou nada, resta desta construção mental. Ao testar um novo método avaliativo em situações concretas – casos de estudo – estima-se obter uma resposta às dúvidas expostas. Da natureza afirmativa ou de negação à questão de fundo da tese, obtém-se, igualmente, o quão importante é a Paisagem Utópica no reconhecimento dos lugares naturais.

Uma constante nos exemplos de espacialidades da paisagem utópica, citadas ao longo deste estudo, reside no facto da evocação da condição de anterioridade da paisagem ser obtida através das estruturas projetadas; por outras palavras, é o objeto arquitetónico proposto que sustenta a continuidade do carácter do Sítio.

Reside, portanto, na ação de edificar, um sentido de revelar as invariantes da paisagem, uma vez que a transformação dos lugares, pelas novas relações que estabelece, hierarquiza as tensões em presença.

Deste modo, esboça-se um modelo de análise da forma da paisagem que recorre à interpretação do suporte físico, assentando essencialmente na perceção das transformações que decorrem do ato de edificar.

Existem, assim, momentos formais e estruturais materializados em configurações visuais que caracterizam os Sítios ideais e que são os que constituem os seus Sinais de Identificação. Deste processo, pode-se deduzir o extraordinário interesse que tem o desenho: as representações que os artistas deixaram com as suas visões da Arcádia, tradições gráficas que relatam a vivência no espaço natural como refúgio, formalizaram a consciência histórica da coletividade. O que quer dizer que, a essas imagens, devemos a nossa própria identidade urbana no concernente à valorização das paisagens construídas.

Ao desenhar uma paisagem procura-se traços de união entre os objetos que a compõem e nunca a sua delineação isoladamente. Esta relação entre as partes intervenientes reproduz o descodificar das passagens implícitas que unem pontos

marcantes polarizadores do olhar na paisagem. Nestas ligações reside a explicação que torna legível o fenómeno essencial do lugar utópico.

A importância das ligações na paisagem é, de facto, uma das premissas fundamentais na montagem do modelo de análise, na medida em que os descritores estão interligados e são interatuantes. Esta indivisibilidade entre a estrutura construída, a invariante geomorfológica da paisagem (onde intervém, ainda, a singularidade da dimensão temporal) aglutina o artificial e o natural, articulando as marcas deixadas por ambas as estruturas; constrói algo transversal à mutação diacrónica, que permanece ao longo dos tempos.

Um Sítio que constitui paradigma do *Genius Loci*, com continuidade temporal determinado, afirmado pelo construído e pelo seu suporte físico é o Cabo Espichel. O entendimento deste lugar resulta, por um lado, da sua própria identidade enquanto objeto arquitetónico e, por outro, da situação de ponto marcante da paisagem com uma forte significação. A caracterização deste tipo de sítios<sup>341</sup> tem subjacente uma consciência histórico-temporal que torna o entendimento da intervenção essencial à sua identificação.

No Cabo Espichel, o seu carácter de centralidade – dir-se-ia, com uma constante magnética transversal a quase todos os períodos históricos – conferido pela confluência de várias forças da natureza, torna-se um referencial mítico de peregrinações periódicas. Resultante da vontade de assinalar a memória coletiva do lugar, este Sítio é um marco erguido no espaço natural; monumento singular afirmado na paisagem.

Entendendo as ligações detetáveis no desenho da paisagem como sinais de estímulo indicativo de exploração e refúgio, Appleton trouxe uma discussão sobre a estética da paisagem e da sua condição protetora ou ameaçadora. Esta contribuição teórica, com óbvia vertente nas ciências da Biologia, logra associar-se com sucesso à Arte, explicando a intuição do Sítio ideal, tornado ponto magnético pela legibilidade das conexões que estabelece com os campos abertos, assegurando a sensação de segurança, de proteção; condição que permite a Prospeção e, simultaneamente, o Refúgio.

Na sequência desta discussão pode-se inferir que a Arcádia, mesmo sendo um espaço de construção imaginária, encontra-se presente no processo de perceção da paisagem, decorrendo de um modo profundamente humano de vivência do Sítio e, como tal, a sua utilização, como referente operativo numa metodologia de análise da forma/carácter, revelar-se-á de grande valor.

---

<sup>341</sup> De que é, igualmente, exemplo o promontório de Sagres.

Aliás, a dimensão humana no sentimento de pertença ao Sítio – quer natural, quer urbano – recorre à estrutura de ligações, de modo a atribuir-lhes significados específicos de acordo com o seu funcionamento como passagens. No meio natural, esta leitura é, frequentemente, reforçada por um objeto arquitetónico (mesmo quando se verifica uma dificuldade em lhe atribuir valor como obra arquitetónica). É o caso da ponte: duplo paradigma pelo seu significado visual e semântico de passagem.

A ponte não é apenas uma ligação entre as duas margens, ela exprime o sentido de barreira, de linha intransponível que constitui o rio, através da marcação de um ponto de passagem. Alberti afirma, convicto, na sua *De re aedificatoria*, “as pontes são parte essencial de uma via”<sup>342</sup>. É pela ponte que se une duas estruturas diferenciadas da paisagem: o caminho com o vale cavado pelas águas. É, no fim de contas, a passagem da ponte que faz ressaltar as margens como margens; unifica o rio, ambos os lados do seu curso e as regiões numa vizinhança mútua.

Consequentemente, mais do que uma simples alteração da paisagem, a ponte vincula o carácter do Sítio ao ponto onde foi edificada. O leito do rio pode até secar, permitindo a sua passagem em qualquer lugar, não obstante o Ponto de Passagem mantem-se no mesmo sítio, pois a ponte estruturou a paisagem, conferindo-lhe novos sentidos e alterando o próprio significado do lugar.

No que concerne à dimensão espacial, os sentidos de pertença a um lugar e de permanência nele acham-se, então, ligados aos aspetos mais básicos do processo de auto-compreensão da existência humano. Neste contexto o contributo do pensamento de Martin Heidegger (1889-1976) é incontornável uma vez que reflete o espaço na sua vinculação ontológica com a noção de lugar, considerando este último no seu sentido mais tangível: os lugares do mundo.

Na obra de Heidegger a referência dos seres humanos aos lugares e, através dos lugares, aos espaços, repousa no habitar. Construir é edificar lugares, por isso, construir é um fundar e articular de espaços. Com a articulação dos seus espaços, o espaço emerge necessariamente como *spatium* e como *extensio* na conjuntura dotada do carácter de coisa construída.<sup>343</sup>

A ponte é, sem dúvida, para Heidegger, uma coisa construída com características próprias. O lugar não está simplesmente dado antes da ponte, porquanto antes de a ponte

<sup>342</sup> ALBERTI, Leon Battista - **Da arte edificatória**. Arnaldo Espírito Santo (Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, Livro IV, cap. 6, p. 304.

<sup>343</sup> HEIDEGGER, Martin - **Ensaio e conferências**. E. Leão, G. Fogel, M. Schuback (Trad.), Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 137.

ser edificada, existem, ao longo do rio, muitas posições que podem ser ocupadas por algo. De entre essas muitas posições, uma pode tornar-se um lugar. No entanto, a ponte não se situa num lugar, mas é da própria ponte que surge um lugar. A ponte reúne o modo de propiciar a estância e circunstância. “A partir dessa circunstância determinam-se os lugares e os caminhos pelos quais se arruma e se dá espaço a um espaço. Coisas que, desse modo, são lugares, são coisas que propiciam a cada vez espaços”<sup>344</sup>.

Por sua vez, o espaço é experienciado de forma dinâmica e, mesmo tratando-se do reconhecimento através de registo bidimensional, tal como já ficou exposto atrás, há sempre lugar para a penetrabilidade. Deslocando-se de um ponto para outro, o corpo humano adquire um sentido de direção. Para frente, para trás e para os lados são diferenciados pela experiência, isto é, conhecidos subconscientemente no ato de movimentar-se. O espaço assume uma organização coordenada rudimentar centrada no eu, que se move e se direciona. O movimento intencional e a percepção - tanto visual como háptica - dão aos seres humanos o seu mundo familiar de objetos díspares no espaço.

Este relacionamento com o espaço projetado a partir do corpo corrobora de sobremaneira a importância das ligações na paisagem na medida em que os descritores encontram-se interligados e são interatuantes. A formulação de uma leitura que permita a visualização articulada da complexidade de indicadores não é a abordagem mais usual uma vez que a *praxis* avaliativa fundamenta-se na valorização dos fatores individualizados. Por outro lado, a avaliação da paisagem, ao apoiar-se num esquema que empregue a relação corporal e a forma como este ocupa o ambiente envolvente e organiza os seus valores espaciais, tal como é explicada por Yi-Fu Tuan (1930) em *Space and Place*<sup>345</sup>, poderá constituir uma base metodológica bem mais inclusiva e original.

Yi-Fu Tuan conclui que apesar das diferentes culturas diferirem na forma de dividir seu mundo, de atribuir valores às suas partes e de medi-las, existem certas características culturais comuns que repousam basicamente no facto do homem ser a medida de todas as coisas. Estes são basicamente derivados da estrutura e valores do corpo humano<sup>346</sup>. Poder-se-á afirmar que os princípios fundamentais da organização espacial encontram-se em dois tipos de factos: a postura do corpo humano e as relações entre as pessoas (quer próximas ou distantes).

---

<sup>344</sup> HEIDEGGER, Martin - *Ibid.* p. 133.

<sup>345</sup> TUAN, Yi-Fu - *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008, pp 34-50.

<sup>346</sup> *Ibid.* p 34.

Entre os mamíferos, o corpo humano é ímpar, porque se mantém com espontaneidade na posição ereta. Nesta posição ativa, o espaço abre-se diante do homem e imediatamente pode diferenciá-lo nos eixos frente-atrás e direita-esquerda de acordo com a estrutura do seu corpo. Vertical-horizontal, em cima-em baixo, frente-atrás e direita-esquerda são posições e coordenadas do corpo que são extrapoladas para o espaço<sup>347</sup>. Dominar o espaço e sentir-se à vontade nele, significa que os pontos de referência reais no espaço, como as referências e as posições cardeais, correspondem à intenção e às coordenadas do corpo humano.

O termo “de pé” é o correspondente para várias palavras que implicam realização e ordem. “Alto” e “baixo” - os dois polos do eixo vertical - são palavras que na maioria das línguas transcendem o significado literal. Tudo que é superior ou excelente é elevado, associado com o sentido da altura física<sup>348</sup>. A própria verticalidade das janelas vernaculares, que enquadra o homem na posição vertical, tornou-se tema de reflexão no Modernismo, frente ao vão horizontal, no qual o homem não é mais enquadrado, mas sim a paisagem.

Além das polaridades vertical-horizontal e alto-baixo, a forma e a postura do corpo humano definem o seu ambiente espacial como frente-atrás e direita-esquerda. O espaço frontal é basicamente visual. É nítido e muito maior do que o espaço posterior, que só podemos experimentar através de indicadores não visuais.

Toda pessoa está no centro do seu mundo, e o espaço circundante é diferenciado de acordo com o esquema de seu corpo. Quando se move e vira, também o fazem as regiões frente-atrás e direita-esquerda ao seu redor. Direita e esquerda são diferenças que temos de reconhecer. São meios, para atingir o objetivo que fica sempre à frente. As pequenas diferenças existentes nos dois lados do corpo humano não parecem suficientes para explicar as nítidas diferenças de valor atribuídas aos dois lados do corpo e aos espaços social e cosmológico, que derivam do corpo. Mas Yi-Fu Tuan vai mais longe afirmando que, em quase todas as culturas, no espaço em frente reconhece-se o futuro, com o sentido de poder sagrado, enquanto na retaguarda situa-se o passado com significado

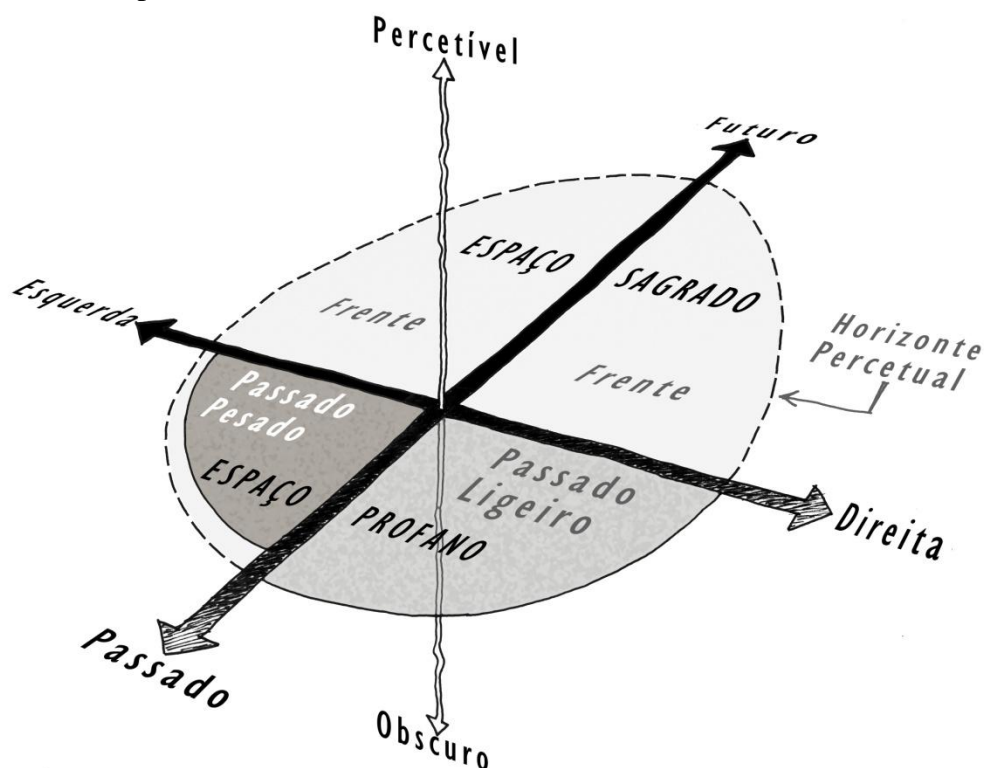
---

<sup>347</sup> No sono profundo o homem continua ser influenciado pelo seu meio ambiente, mas perde seu mundo; ele é um corpo ocupando um espaço. Acordado e em pé, ele recupera seu mundo, o espaço é articulado de acordo com seu esquema corporal. Esse triunfo postural e a consequente ampliação do horizonte são repetidos diariamente durante toda a vida da pessoa. A cada dia desafiamos a gravidade para criar e manter um mundo ordenado. À noite cedemos a estas forças e deixamos o mundo que havíamos criado. A posição deitada é submissa, significando a aceitação de nossa condição biológica. A posição ereta é afirmativa, solene e ativa. A pessoa assume sua total estatura humana quando está em pé. TUAN, Yi-Fu -*Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008, pp.35-36.

<sup>348</sup> *Ibid.* p 34..

profano. Aí, o lado direito é o princípio de toda atividade efetiva e a fonte de tudo que é bom e legítimo, sendo a esquerda a sua antítese; o ambivalente<sup>349</sup>.

Desta forma, a visão hodierna da paisagem pressupõe uma importante reordenação do tempo e do espaço. Desde que o olhar perspético da Renascença retirou ao tempo o seu carácter repetitivo e cíclico, este tornou-se, gradualmente, mais direcional<sup>350</sup>. A imagem do tempo como pêndulo oscilante ou como órbita circular deu lugar à imagem do tempo como flecha. O espaço e o tempo ganharam subjetividade ao serem orientados para o homem, na medida em que toda a pintura ou fotografia de paisagem nos indica o tempo “flutuando” através do espaço. Quando nos movemos mentalmente nesse espaço bidimensional, fazemo-lo recriando a profundidade, mas, também, avançamos e retrocedemos no tempo, através duma quarta dimensão que se manifesta incontornável. Indícios como antiguidade geológica bem como as ruínas contribuem para a sensação da imensidão do tempo.



**Fig. 86** – Espaço/tempo projetado a partir do corpo humano; valores espaciais e posicionamento relacional extrapolados no ambiente perceptivo envolvente pela postura vertical. Desenho do autor com base em TUAN, Yi-Fu – *Op. cit.*, p. 35. [O gráfico original pode ser consultado nos Anexos [Fig. 162].

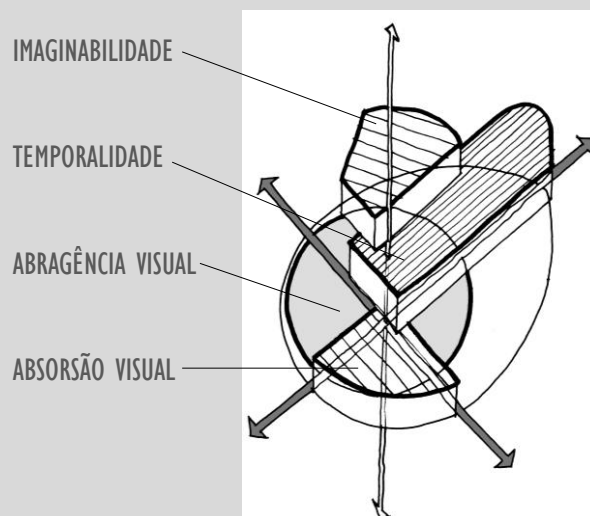
<sup>349</sup> *Ibid.* p 40.

<sup>350</sup> O tempo humano é direcional. A vida humana começa com o nascimento e termina com a morte: é uma viagem sem volta. O tempo humano prefere o futuro; viver é um contínuo caminhar para a frente, para a luz, e abandonar o que fica para as costas, o que não pode ser visto é escuro e é o passado. No mundo dos vivos são preferidos o futuro e a frente; a simetria do espaço cósmico é distorcida por ter um eixo e uma direção privilegiada. TUAN, Yi-Fu -*Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008, pp.44-45.

Neste raciocínio poder-se-á compor um possível modelo de análise da forma/carácter da paisagem, capaz de fornecer, por um lado, uma leitura visual síntese e, por outro, entrecruzando a simultaneidade dos indicadores expostos.

O esquema visual, criado por Yi-Fu Tuan, para o espaço/tempo projetado a partir do corpo humano - onde os valores espaciais e o posicionamento relacional são extrapolados no ambiente perceptivo envolvente pela postura vertical [Fig. 86] - apresenta-se como veículo interpretativo, por excelência. Ao combinar este esquema gráfico, altamente intuitivo, com o posicionamento ao longo de dois eixos dos conceitos visuais da paisagem identificados por Mari Tveit, obtém-se uma formulação fundamentada nos eixos teóricos fulcrais (expostos ao longo da Parte II desta tese) que se crê possuir aplicabilidade na interpretação do desenho da Arcádia na leitura atual da paisagem no âmbito da intervenção arquitetónica [Figs. 87, 88].

Desta fusão de diferentes vertentes teóricas resulta a proposta de um diagrama espaço/temporal onde o inter-relacionamento dos indicadores manifesta-se de acordo com o posicionamento relacional extrapolado no ambiente diretamente envolvente [Fig. 89]. A simplificação efetuada com base num eixo longitudinal (que opõe a naturalidade à coerência) e num eixo transversal (cujos geradores opostos são a perturbação e a coerência), permite delimitar e valorar áreas de indicadores paisagísticos projetados a partir do corpo humano no ato da percepção.

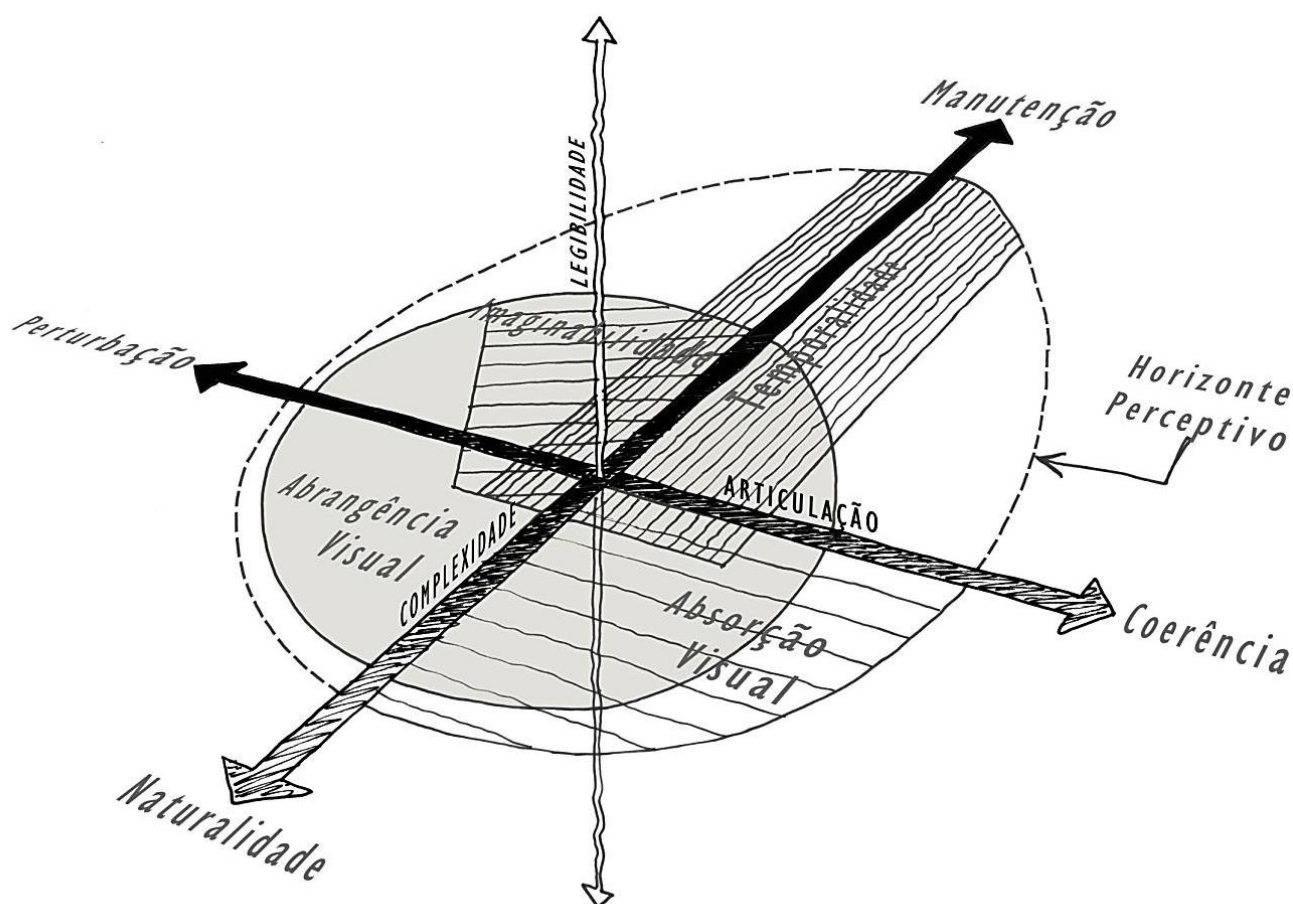


**Figs. 87, 88** – Combinação do gráfico de dois eixos dos conceitos visuais da paisagem identificados por Mari Tveit num diagrama espaço/tempo projetado a partir da posição do observador. Esquemas do autor.



Sem dúvida que esta interligação entre os indicadores obriga a uma atenção cuidadosa na aplicação e interpretação, mas permite, igualmente, vislumbrar o seu potencial como instrumento de aferição da base metodológica de abordagem à forma/carácter dos lugares com referente na Arcádia. Atendendo que corresponde a uma vertente pouco usual e que se apresenta sob forma de um modelo inédito, para manter a coerência, necessita de aferições dentro de um quadro analítico completamente novo e, portanto, por testar.

Por conseguinte, a originalidade desta praxis, obriga ao seu ensaio de forma a testar a sua aplicabilidade na prática da intervenção arquitetónica. Recorrer-se-á, então, a um universo de casos de estudo (na terceira parte desta tese) com o fim de verificar o modelo avaliativo, refletindo as particularidades do caso português, ao nível da interferência das problemáticas e da ideia específica de Arcádia.



**Fig. 89** – Espaço/tempo projetado a partir do corpo humano no ato da percepção da paisagem; interrelacionamento dos indicadores da forma e carácter da paisagem de acordo com o posicionamento relacional extrapolado no ambiente diretamente envolvente. Desenho do autor.

O recurso às promissoras potencialidades do diagrama de análise da paisagem constitui resposta à questão, colocada no início desta parte da investigação, acerca de como pode esta ser avaliada e qual a aplicabilidade ao espaço da Arcádia. Desta avaliação espera-se estabelecer um padrão de continuidade e/ou mutação no desenho da paisagem utópica e, finalmente, concluir como os elementos de composição da Arcádia influenciam o projeto de intervenção atual.

## 2.9. Continuidade e mutação no desenho da paisagem utópica

No desenho da paisagem de referente arcadiano – com génese no final do Barroco, esclarecido, definido e universalizado pelo Neoclássico – as suas componentes elementares, tais como as figuras humanas e as intervenções arquitetónicas, tinham uma relação de intimidade e de intensidade com o espaço natural que se assemelhava a uma espécie de meditação sobre os mistérios do além. A ruína como presença da ausência que potencia o vazio fértil para a projeção criativa da memória é, até ao romantismo, uma alegoria materializada do tempo.

Com o Romântico, não só o homem deixa de ser o protagonista, como, quando é representado, surge de costas, como em Caspar Friedrich, convidando-nos à contemplação. Nas suas obras a ruína surge como tema ou símbolo, já não é o pretexto para o enquadramento da figura humana. A ruína aparece como esmagadora e alheia ao humano, representação estéril do nada; um vazio *nihilista*, distinto do vazio fértil<sup>351</sup>.

Nas telas de Cole, de Friedrich, ou dos seus contemporâneos nórdicos<sup>352</sup>, as figuras humanas parecem situar-se na margem da realidade, mas, simultaneamente, no seio da paisagem e do tempo, como que presenciando a sua experiência elementar. A perceção tem, agora, uma dimensão metafísica, ela reside no domínio do sublime. O desenho da paisagem utópica já não é o Sítio, mas um caminho, o infinito. O pintor romântico evoca no espaço natural o prolongamento dos seus sonhos ou estados melancólicos,

<sup>351</sup> QUINTAS, Alexandra Ai – *Op. cit.*, p. 278.

<sup>352</sup> Tal não se verifica tanto noutros paisagistas românticos do centro e sul da Europa, em especial os pintores parisienses, tais como Delacroix ou Géricault, que perpetuavam uma visão antropocêntrica da realidade. ROSENBLUM, Robert – *Pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid: Ed. Alianza, 1993, p. 26.

processando a escolha dos objetos de acordo com a sua carga emocional, onde a presença de figuras estáticas, vistas de costas e petrificadas, pela simplicidade das suas composições simétricas, permite ao espetador um máximo de empatia.

O sublime romântico parece ter paralelos na pós-modernidade que sugerem pervivência na paisagem contemporânea. De facto, após o movimento moderno banir a ruína e o pitoresco do vocabulário teórico, construindo de raiz e de costas viradas para as origens, o período pós-moderno reintroduziu o vernáculo, o historicismo, o empenho na reabilitação da arquitetura. A imagética e o léxico formal, associado ao Sítio na paisagem, adquirem novos significados, enquanto o carácter de pontualização humanizadora associada à ruína reemerge<sup>353</sup>.

Para além da larga sucessão de “ismos” ao longo do séc. XX, percebe-se um especial interesse pelo mundo do objeto e a sua relação com o espaço, onde a penetrabilidade/experiência do lugar se tornam veículos do seu entendimento e em que a manipulação do objeto corresponde a uma crítica metafórica à condição do homem.

A paisagem moderna oferece-nos - sobretudo na sua leitura que nos é dada através da circulação veloz do automóvel - uma sucessão de partes; fragmentos do espaço onde, por variadas razões, não é possível a continuidade das estruturas naturais e mesmo das edificadas.

O reconhecer do crescente alastramento, na paisagem, destas partes residuais, leva-nos a concluir que, no fim de contas, o que mais se alterou é o que está inscrito entre os objetos. Ao analisar os grandes empreendimentos urbanos cujo esforço de articulação com o território, é inalteravelmente, feito através de novos eixos viários que rasgam os espaços envolventes, confrontamo-nos com o facto que os principais intervenientes, não são os objetos, mas no espaço intersticial, quase sempre problemático, entre estes.

“Nós estamos num mundo”, afirma Alexandre Chemetoff acerca desta questão “que dispersou os objetos construídos como peças de um puzzle, e questiona-se; o que se passa em cada uma das peças deste puzzle? Quando a verdadeira questão, na realidade, é; como encaixar as peças sobre o território?”<sup>354</sup>

É comum debater-se se a construção de uma barragem deverá ser implementada ou não, é ainda mais frequente a discussão, de qual o local para a sua construção, em termos

<sup>353</sup> QUINTAS, Alexandra Ai – *Op. cit.*, p. 280.

<sup>354</sup> CHEMETOFF, Alexandre ; CORAJAUD, Michel ; CLÉMENT, Gilles ; DESVIGNE, Michel - **Paysage, On aimerait tant photographier un paysage de dos.** *L'architecture d'aujourd'hui*, N° 262, (Abril-1989), p. 34. "Nous sommes dans un monde qui a dispersé les pièces du puzzle et qui est en train de se poser la question: qu'est-ce qui se passe sur chacune des pièces de ce puzzle? La vraie question, en fait, c'est de rassembler ces pièces sur le territoire."

de viabilidade e de impacto pela área inundada, mas, após construída, já ninguém se sente autorizado para criticar a intervenção. É como existisse um único modo destas estruturas se implantarem, que nada tem a ver com o sítio que ocupam. Uma barragem é uma barragem, uma autoestrada é uma autoestrada em qualquer lugar; parece ser o lema das Estruturas Inquestionáveis.

O que, nesta tese, se chama de “estruturas inquestionáveis” corresponde, tal como já ficou referido atrás, às grandes intervenções, principais geradoras destes fragmentos da paisagem, residuais e descontínuos. São grandes vias, autoestradas, viadutos, barragens, todas elas sujeitas a uma crítica relativamente à sua existência e localização, mas aparentemente inquestionáveis no que diz respeito à forma de como é concebida para o lugar.

Não obstante esta atual paisagem, resultante de novos entendimentos do espaço/tempo, dever ser alvo de uma adequação da procura metodológica na ótica de requalificação, a qualidade cénica traduz-se ainda num indicador determinante na legibilidade e inteligibilidade da forma e do carácter do território em geral.

Nesta perspetiva, um fator de imutabilidade parece assentar na tese que a satisfação estética, resultante da experiência na contemplação da paisagem, decorre da perceção espontânea das suas características espaciais (morfologias, cores, luz/sombra, disposição e outros atributos visíveis) agem como sinal de estímulos indicativo de condições ambientais favoráveis à sobrevivência. Esta hipótese estética desenvolvida por Jay Appleton, já referida atrás como teoria *Prospect-refuge*, sustenta que, tanto a nível humano como sub-humano, a capacidade de ver e de se esconder são importantes no cálculo das perspetivas de um ser com as prioridades da sobrevivência. Se este tiver uma oportunidade para ver em segurança, ele Explora. Se detetar uma oportunidade para se esconder, ele regista-o como um Refúgio.<sup>355</sup> Assim, de uma maneira geral, as superfícies convexas: sugerem a exploração segura da perspetiva, enquanto a côncava sugere refúgio

A ideia de exploração é, então, animada pela visão ampla, pelo panorama, mesmo que parcialmente interrompido, permitindo à imaginação a capacidade de a completar e pela vista, enquadrada ou limitada por margens, geralmente definida por limites verticais. Mas poderá ser igualmente motivada por pontos de visão indireta, afastados do observador mas constituindo elementos pontais marcantes que sugerem a oferta de potenciais panoramas ou vistas, de que são exemplo uma torre ou penhasco.

---

<sup>355</sup> APPLETON, J. - **The Experience of Landscapes**. Chichester: Wiley, 1975. p. 73

Aos refúgios corresponde o conjunto de morfologias capazes de transmitir conforto, assim como o reconforto perante um perigo ou manifestação de ameaça; são abrigos tais como grutas e clareiras protegidas, mas também refúgios como a floresta, a vegetação ou a neblina.

A explicação das preferências humanas em matéria da paisagem, como sendo condicionadas pela história biológica e condições de vida dos nossos antepassados, não explica por completo o porquê da apreciação de toda a ampla variação de espaços naturais. Porém, apesar da oposição demolidora de autores como o filósofo Paolo D'Angelo<sup>356</sup> (1956), esta teoria constitui um princípio interpretativo válido e operativo, que favorece a vertente da penetrabilidade no espaço e da intuição simbólica da ideia de perigo subjacente em certas paisagens, sobretudo na utópica.

A tese filogenética é, igualmente relevante na interpretação da capacidade de detetar uma estrutura de ligações entre as partes da paisagem, esta cria a oportunidade para o movimento dentro da paisagem, traduz a sua penetrabilidade e é imprescindível no seu carácter vivencial mesmo quando apenas imaginário. Daí a importância das pontes, passagens, estradas, como focos de imaginação. São caminhos imaginários entre as suas várias partes, mesmo fora da vista ou quando a sua continuidade não consegue ser evidente, conduzem o olhar para a frente, para seu destino.

Esta explicação é certamente um argumento justificativo do fascínio exercido pelas paisagens quinhentistas das pinturas dos painéis do antigo retábulo do altar-mor da Igreja de Jesus de Setúbal, apresentadas no início desta tese. Perante o políptico (agora desmembrado fora da composição retabular original) procura-se os traços de união entre os fundos de paisagens que o compõem. Esta relação entre as partes intervenientes evoca o decifrar das passagens implícitas nos espaços desenhados, tornando mais inteligível o fenómeno essencial do lugar.

Estas passagens, elementos de ligação e fusão entre os vários componentes espaço-temporais de uma imagem, revelam uma “estrutura” primordial, simultaneamente, realista e poética. A construção desta estrutura, que manifesta as passagens, é independente na morfologia das invariantes da paisagem, ela assenta na atmosfera do sítio, pelos percursos sugeridos que unem pontos separados por brumas, pelas nuvens que conferem uma unidade efetiva ao espaço desenhado.

---

<sup>356</sup> D'ANGELO, Paolo – **Os limites das atuais teorias da paisagem e paisagem como identidade estética dos lugares**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 420-439. Publicado originalmente: *Estética della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma-Bari: GLF, Editori Laterza, 2001, pp. 146-168.

No contexto da teoria de Appleton, suprimir o completamente perigo à paisagem é privar a relação exploração/refúgio dos seus papéis significativos, uma vez que não se pode esperar reagir contra um estímulo que não está mais lá. Burke entendeu esta ligação quando afirmou que a exposição ao sentido do poder da natureza - a sensação de infinito - era indispensável para a experiência do sublime. O que corresponde dizer que “o simbolismo da Exploração (*Prospect*) e simbolismo Refúgio (*Refuge*) exigem, também, um simbolismo de Perigo para fazê-los funcionar”<sup>357</sup>.

Todas as descrições de pinturas de paisagens assumem uma atração do olhar para certas partes da composição as quais Appleton designa de ímanes, podendo ainda ser distinguidos, dependendo da composição dos seus constituintes, como Pontos, Linhas ou Áreas Magnéticas<sup>358</sup>, com óbvias ligações na definição e caracterização dos espaços de refúgio.

O íman teorizado por Jay Appleton é, nada mais, que a marca humanizadora, estruturadora do carácter e vivencial, idealizada pela paisagem da Arcádia.

A hodierna visão de extremos, sob o conflito constante entre a ética ambiental consciente da sua fragilidade e a intervenção humanizadora generalizada em busca do Sítio Ideal, é suportada pelo conceito universal de Arcádia: destino vivencial de fuga ao compromisso urbano, paisagem íntima que afirma a própria finitude. A prática arquitetónica contemporânea reflete esta condição dicotómica e regista pontualmente novas visitas ao tema da Arcádia, algumas com ligações formais profundas, situando-se fora dos marcos convencionais das linguagens de base modernista.

O projeto para *Atlantis* (1986-88), em Tenarife, de Léon Krier (1946) é um desses casos no qual, sob uma aparente continuidade da paisagem utópica de referência direta à composição estabelecida no Iluminismo, se revela a atual condição conceptual resultante de novos entendimentos do espaço, tempo e movimento [Fig. 90]. Empenhado na legibilidade do Sítio como narrativa do conceito universal de Arcádia, Krier recuperou o nome mítico de *Atlantis* para o seu projeto no qual recriou uma cidade ideal nas colinas íngremes de uma ilha oceânica; uma cidade de arte e cultura<sup>359</sup>, inspirada nos modelos

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 96. “The symbolism of Prospect and the symbolism of Refuge require also a symbolism of Danger to make them work.”

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>359</sup> Programaticamente *Atlantis* foi projetada como uma grande academia, estendendo-se ao longo de cinco hectares. Destinada a acolher exposições, encontros, performances, em meio a todas as atividades relacionadas com a vida de uma “colônia” de artistas, grupos de cientistas, pensadores, patronos e alunos que vivem em conjunto, trabalhar, debatem e participam na requalificação dos processos ambientais, valores culturais e estéticos. Para além de Léon Krier, detrás do vasto programa, estiveram os promotores Helga e Hans-Jurgen Muller, e Pedro Kloss, que se reuniram em 1985 com a ideia materializar este sonho utópico.

mais perfeitos da Grécia Antiga, com uma carga de temporalidade estratificada nas referências da fundação das cidades históricas. Em *Atlantis*, Krier propõe uma cidade tradicional, complexa e hierarquizada, pitoresca, que se pretendia em perfeita harmonia com o local.

Apesar de parcialmente justificado pelo paradigma dos inícios do Pós-modernismo, o recurso à linguagem vernacular e a marcação vertical através de uma pirâmide como ponto magnético alegórico, estabelece uma relação com a paisagem ideal expondo uma legibilidade formal prosaica, suportada por uma dimensão conceptual mais profunda de revitalização de equilíbrios ecológicos e valores culturais; em suma os mais ricos - e ameaçados - valores da civilização contemporânea.

O projeto Atlantis constitui, no panorama arquitetónico das décadas finais do séc. XX, um paradigma, talvez mais óbvio, mas claramente que não é caso isolado na reinterpretção sensível da paisagem ideal através de referências imagénicas, temporais e míticas, no fim de contas na continuidade da memória arcádica. Neste sentido o historiador de arte Manuel García Guatas (1944) expõe, no seu artigo *Paisaje, Tradición y Memoria*, o seguinte:

“O artista está obrigado a estabelecer ou restaurar o diálogo com a natureza e com a tradição histórica que o rodeia. Deve comportar-se, portanto, como um investigador do passado, um seletivo viajante na paisagem, um intérprete sensível e o guardião desta memória.”<sup>360</sup>

Um outro exemplo, com interesse no âmbito do tema desta tese, que se pode considerar contextualizador da ação intervenção na paisagem atual é o *Jardim de Stockwood Park*<sup>361</sup>, em Luton, [Fig. 91] concebido em 1991 por Ian Hamilton Finlay (1925-2006); simultaneamente uma meditação retrospectiva acerca da mutação e uma reavaliação da tradição neoclássica [ver APÊNDICE 5: *Stockood Park, (1991), Ian Finlay*].

Em termos de implantação, Stockwood proporcionou a Finlay, não um local virgem, que teria sido demasiado custoso e moroso, mas o melhor dos dois mundos: um

<sup>360</sup> GARCÍA GUATAS, Manuel - **Paisaje, tradición y memoria**. Huesca, *El paisaje*, (1997), p. 95. "El artista está obligado a establecer o restablecer el diálogo con la naturaleza y con la tradición histórica que lo rodea. Si se comportan, por lo tanto, como investigador del pasado, un viajero selectivo en el paisaje, un intérprete sensible y guardián de la memoria."

<sup>361</sup> O parque onde se situa o jardim de Finlay providencia uma mistura de funções para a comunidade urbana de Luton no norte de Londres: exibição de filmes nos anexos da casa previamente existente, parque infantil e serve para mostra das artes e produtos locais ao visitante ocasional. É adjacente à M1, a autoestrada britânica por excelência, que dá acesso ao vizinho aeroporto internacional de Luton – Londres, bem como às atrações da Abadia de Woburn com o seu jardim clássico inglês que se estende por vários acres do outro lado da autoestrada. Woburn perdeu recentemente a sua obra-prima de arte neoclássica, as *Três Graças* de Canova, que foi retirada do Templo especialmente construído para a albergar, facto ao qual Finlay alude e que condiciona o significado da sua intervenção.

vasto fragmento de jardim verdejante, que poderia ser remodelado como uma entidade completa. Confinante com uma movimentada autoestrada da periferia urbana.

A sua solução não é a simples exposição crítica do hiato, mas o desenvolvimento criativo de uma série de intersubstituições produtivas, pelo que a autoestrada torna-se num microcosmos do local adjacente. Stockwood Park relaciona-se com estas possibilidades, permanecendo sempre inteiramente específico e original na sua solução.

O *Templo das Graças*, local criado nos arredores para albergar o conjunto escultórico de Antonio Canova (1757-1822), constitui uma disjunção (apesar de despojado das esculturas preexistentes), precisamente, para enfatizar a referência clássica e para tornar a inscrição num veículo da imaginação “mostrando que um pensamento sobreviveu à própria ruína de um império”<sup>362</sup>.

Quando Finlay afixa a uma das árvores mais velhas e notáveis uma placa de pedra com o texto “Eu Canto para as Musas e para Mim” faz referência ao imperador Juliano que deu origem à expressão. Segundo o historiador de arte Stephen Bann, a interminável cadeia de gestos de homenagem ao poeta precedente é um símbolo da persistência da tradição clássica e uma indicação de que o ser se bifurca ao aceitar-se retardatário.

Num certo sentido, Finlay reconheceu que não é um jardim fácil de apreciar, desafiando os visitantes para o indispensável ato de empatia imaginativa. A linguagem, nas suas transformações que incluem a forma aparentemente aleatória do anagrama, trai a



Figs. 90, 91 – *Atlantis*, Tenerife, 1986-88, Léon Krier. *Stockwood Park*, Luton, 1991, Ian Finlay.

<sup>362</sup> Ideia recorrente nos espaços de Ian Finlay que frequentemente protagonizam discursos provocadores como é o caso da proposta para o *Jardim Revolucionário* (1989) realizado para Versailles. Ver: GARCÍAS, Jean Claude - **Finlay**, “Facteur Cheval” de l’Apocalypse. *L’Architecture d’Aujourd’hui* n° 262 (Abril, 1989), pp. 99-104.



estância crítica do poeta, como quando o anagrama de Afrodite, inserido num bosque de Hermes, resulta como a sua primeira mensagem de ordem não-linear: “Eu Poeta Difícil” (I Hard Poet) [ver desenvolvimento em APÊNDICE 5].

Para ele, a paisagem é uma “Paisagem com um capitel enterrado” (Landscape with a buried capital), pois só assimilando o fragmento, conseguimos perceber a sua dimensão cultural (seja ela William Shenstone ou Quatremère de Quincy).

A apropriação da Arcádia reabilita a continuidade da posição sugerida nas complexas e contraditórias interpretações históricas dessa famosa expressão *Et in Arcadia ego*, simultaneamente obsoleta e atual, arcaica e progressista. Nesta leitura, a natureza lacunar da inscrição - quem é precisamente este “Ego”? - serve precisamente para ocultar a enunciação, ou seja, para mascarar a instrumentalidade do sujeito: vemos portanto a Arcádia como representação, o registo de uma ausência que é a condição da própria pintura de Poussin.

Neste contexto, Louis Marin, apresenta a seguinte consideração importante sobre a pintura *Os Pastores da Arcádia* de Poussin:

“A obliteração do nome e do verbo na inscrição assinala a operação levada a efeito pelo processo narrativo representativo e representa-o como a ocultação da própria estrutura enunciativa, graças ao qual passado, morte e perda retornam ao aqui e agora por via da leitura - mas retornam como representação, encenada no seu próprio palco, como objeto de uma contemplação serena que exorciza toda a ironia.”<sup>363</sup>

Há, contudo, aqui uma diferença crucial entre a pintura e a paisagem: o jardim pode ser realmente uma representação, um substituto e uma substituição para a diversidade da própria natureza. Mas é também, potencialmente, uma Utopia, projetando o visitante para uma experiência concreta que não está limitada pelas fronteiras da moldura pictórica ou pré-determinada pela enunciação imperfeita da mensagem inscrita. O registo “I Hard Poet” pode ser um anagrama, mascarando assim o sujeito através do jogo livre do significado. Mas “Eu Canto para as Musas e para Mim”<sup>364</sup> é o posicionamento diferencial do poeta na sequência de uma tradição, sendo portanto uma asserção suficiente da subjetividade no discurso concreto da paisagem como representação.

<sup>363</sup> MARIN, Louis - **Towards a theory of reading in the visual arts**. *Calligram* (Cambridge University Press. 1988), p. 86. “The name and the verb obliteration in the inscription indicates the operation carried out by the representative narrative process and represents it as the concealment of enunciative structure itself, thanks to which past, death and loss return to the here and now by reading - but return as representation, staged in their own onstage, as an object of quiet contemplation that exorcises all the irony.”

<sup>364</sup> “I Sing for the Muses and Myself”

A reutilização, por Finlay, do referente da Arcádia na contemporaneidade, poderá sugerir a sua integração numa tipologia de meta-narrativa na continuidade do desenho da paisagem utópica, próxima de arquitetos como Quinlan Terry (1937) ou Ricardo Bofill (1939) (nas suas fases de Pós-modernismo militante), mas, na realidade, esta filiação é inexistente.

De facto, intervenções como o jardim de *West Green House*, desenvolvido, entre 1998 e 2006, nos arredores de Londres, por Quinlan Terry, recorrem regularmente à encenação arcadiana. Estes espaços ajardinados constituem, frequentemente, uma reação à radicalização da abstração, acentuada através dos tempos. Não é, portanto, de admirar que, apesar de aparentemente contraditório, a crescente distanciamento aos Signos antropomórficos e de mimese, se tenha criado uma necessidade de hiper-realidade no mundo contemporâneo. Este falso paradoxo de repúdio pela representação antropomórfica e figurativa, com uma simultânea *mise-en-scene* carente de real, que se opõe a uma espécie de falso absoluto, está permanente no quotidiano e explica os desenhos de excentricidades arcadianas de *West Green*, ou ainda, o uso irónico das colunas clássicas de ordem monumental de Bofill.

Fascinado pela criação detalhada de ambiências com fundamentação na arquitetura, Ian Finlay esquivava-se porém a este enquadramento. A verdadeira continuidade do desenho da Arcádia reside, na sua intervenção, na enunciação de subjetividade e identidade, ideologia e sagrado da reinterpretação do Sítio.

A rutura de Finlay no desenho da natureza utópica (e simultaneamente a sua recusa de enquadramento disciplinar e profissional) é a mesma, partilhada pelo interventor/sujeito perante as transformações da paisagem em geral. Com efeito a Paisagem é uma noção demasiado ampla, demasiado aberta, para ser abrangida por uma única profissão e, mesmo se pretendesse-mos dela apropriar na sua globalidade, ainda existiam fotógrafos, pintores, geógrafos, agrónomos e mais uma infinidade de outras atividades cuja formação os torna “habilitados” a se exprimirem acerca da forma da paisagem. Esta evidência acaba, frequentes vezes, por resultar inibidora daquele reflexo que empurra os arquitetos a obstinarem-se em ser os mestres do jogo. Daí que a ideia da Paisagem - pelo seu território ora imensamente vasto ora intersticial e pela infinidade de intervenientes - naturalmente instaura no arquiteto um sentimento de ausência de controlo do espaço, que é, de certo modo, contrário à sua formação. A frequente ausência da disciplina de arquitetura no ato da concepção das estruturas inquestionáveis comprova a generalização deste sentimento.

Fortemente decorrente de premissas de ordem económica, política e de exequibilidade construtiva, as vias abertas na atualidade, ao longo do território, representam um cunho, quase constante, de descontinuidade na paisagem. É possível, porém, fazer-se uma leitura destes espaços resultantes - caóticos e desqualificados - identificando-lhes um sentido de unidade simbólica: o confronto de escalas, a desarticulação e o caos, transformam-se nas componentes unitárias que se inscrevem na paisagem e que atuam metaforicamente. Nos espaços onde nenhum ordenamento é possível, a intervenção limita-se a revelar a sua “anormalidade”.

Neste sentido pensa-se ser possível, e positiva, uma intervenção projetual no sentido de requalificar os espaços canais resultantes da construção de grandes estruturas viárias, mesmo que se constitua mais como uma hipótese, do que como uma resposta. Esta leitura dos espaços viários, em particular, bem como dos constituídos pelas restantes estruturas inquestionáveis, confere, ao ensaio projetual, uma dimensão poética, em termos da sua dinâmica e que se constitui no conferir uma legibilidade ao conjunto destes espaços caóticos.

O valor do fator caótico, sobretudo nos espaços gerados pelos nós das vias rápidas, torna-o um elemento unificador, permitindo a sua estruturação, tanto com a paisagem envolvente, como com a distante. A intervenção nesta paisagem revela-se um exercício com vários níveis de leitura a articular, sem tentar esconder (ou, de certa forma retirar-lhe importância) o seu principal carácter - o conflito - que se constitui como fenómeno de reflexão da condição da “paisagem moderna”.

Crê-se ser correto afirmar, neste âmbito, que a proposta de recuperação de um percurso de uma grande estrutura viária, seja ela uma autoestrada ou um viaduto, deverá passar pela imaginabilização dos elementos caóticos: a sublimação da desordem.

Poderemos, então estabelecer um novo sistema de continuidade, dentro da descontinuidade, que não assenta numa linguagem unitária, mas parte da intenção do projeto. Ao admitir, tal como Michel Corajoud, que a paisagem é o local onde o céu e a terra se encontram, a ação de organizar esse encontro abrange, de igual modo, as estruturas inquestionáveis; o que representa relacioná-las com o horizonte. A estabilização da paisagem estruturada pelas grandes intervenções construídas é necessária para o equilíbrio dos Sítios, colocando-os em evidência, e essencial para uma leitura qualitativa da forma de toda a Paisagem.

Nesta paisagem fragmentada onde não é detetável qualquer fundamento utópico, descobrem-se ocasionalmente, espaços aptos para uma valorização com base na presença de múltiplas representações conflituantes. Espaços que, devido à concentração de

protagonistas e de significados, poderão ser caracterizados pela inversão, suspensão ou neutralização da ordem oficial, exprimindo a ideia de heterotopia: concepção de espaço desenvolvida por Foucault (1926-1984)<sup>365</sup>, como o inverso da ideia de utopia.

Se o espaço utópico é irreal e imaterial, promovendo um arranjo harmónico, a heterotopia, por sua vez, será um espaço concreto no qual todas as representações encontram-se presentes, causando contestações, fragmentações e inversões de regras devido aos seus conflitos<sup>366</sup>.

De acordo com o geógrafo Edward Soja (1940), o lugar heterotópico na paisagem não pode ser dissociado dos significados e representações sociais que ali se desenvolvem, tratando-se de um espaço heterogêneo e relacional<sup>367</sup>. Deste modo, crê-se ser possível conceber uma paisagem diferente da convencional, não formalizada por tutelas vigentes, mas resultado da intervenção reabilitadora de certos lugares caóticos onde a espacialidade seja efetivamente vivida e socialmente criada, simultaneamente concreta e abstrata, no contexto das práticas sociais; um “espaço raramente visto, pois tem sido obscurecido por uma visão bifocal que, tradicionalmente, encara o espaço como um constructo mental ou como uma forma física espaciais concretas e imateriais”<sup>368</sup>. Este lugar na natureza, aparentemente, nada tem a ver com a Arcádia, mas, através do seu antagonismo à utopia, anuncia, um sentimento comum ao seu imaginário: o fim da paisagem.

Na verdade, a paisagem não mais vai desaparecer. O lugar contextual do discurso, teorizado no cerne do movimento moderno europeu, está aqui profundamente enriquecido pela sua dimensão plástica, cuja sensibilidade à condição natural e ecológica é claramente contemporizadora. Este é um lugar de prazer e estímulo sensorial. Não se determina uma qualquer defesa arbitrária de uma condição natural adversa, que urge combater, e que será simplesmente irrelevante, mas sim a articulação de valores que contribuem ativamente para a construção plástica de uma estética da arquitetura, que já não depende de qualquer regra compositiva, ou de uma interpretação arbitrária ou abstrata, e menos ainda da responsabilidade sociológica que pré-determina toda a ação projetual da disciplina arquitetónica no contexto ocidental, que lhe é contemporâneo.

---

<sup>365</sup> FOUCAULT, Michel - **Des espaces autres**. In: *Dits e Écrits, tome 2: 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001, pp. 1571-1581.

<sup>366</sup> *Ibid.*, pp. 1574-1575

<sup>367</sup> SOJA, Edward - **Geografias Pós-Modernas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 26.

<sup>368</sup> *Ibid.*

Este é um desafio que a cultura europeia - dentro da qual, a especificidade do caso português apresenta múltiplas vulnerabilidades - tem de travar no seio da nova vaga de matriz globalizadora.

Em conclusão: existe, de facto, uma pervivência imagética da Arcádia, cuja influência é sentida na prática arquitetónica, em parte, reflexo da sua condição de sobremodernidade, mas, essencialmente, sustentada e reinventada como tomada de consciência da finitude do delicado equilíbrio ambiental.

Com o objetivo de um redireccionamento da tese no sentido de contribuir no contexto operativo, parte-se para a Parte III com a definição dos contornos interpretativos da paisagem utópica decorrentes da sua análise da forma/carácter. De facto, é possível limitar os indicadores, presentes na construção mental do espaço arcadiano, a dois conjuntos: um gerado na articulação do Sítio, com predominância na vertente da perturbação (em detrimento da coerência) e o outro, detetável na presença da manutenção (afastando-se da naturalidade), em termos de complexidade. Caracteriza-se, ainda, pela elevada imaginabilidade e temporalidade, recorrendo a uma moderada abrangência visual, mas apresentando sempre uma exígua capacidade de absorção visual.

Esta caracterização servirá de base operativa para a aplicação do desenvolvimento contextualizador apresentado, na prática da intervenção arquitetónica, cuja abordagem se seguirá.



## PARTE III | Da Prática da Intervenção

### 3.1. Introdução à Parte III

A qualificação da paisagem e a sua valoração, abordados nos textos antecedentes, são parte integrante da abordagem ao projeto, desde o significado do lugar à transformação deste. A este propósito, Norberg-Schulz refere, de um modo sintético, que “fazer arquitetura significa visualizar o *Genius Loci*: a tarefa dos arquitetos reside na criação de Sítios com significado que ajudam o homem, a habitar”<sup>369</sup>.

A Arquitetura integra, portanto, a Paisagem. Constitui domínio da ação do arquiteto, o conjunto de intervenções que contribuem diretamente para a estruturação do espaço natural. Para que isto seja possível, torna-se necessário transpor os limites físicos da área de intervenção, convencionalmente estabelecida, a fim de entender o seu contexto histórico/geográfico e os significados que estão subjacentes ao lugar onde se insere.

Coloca-se, agora que entramos na última Parte, referente à “prática da intervenção”, a seguinte questão: Quais os componentes percetivos da forma da paisagem que devem ser tidos em conta na produção de uma metodologia para a interpretação do significado dos lugares, aplicável à conceção projetual?

Seguida por uma segunda interrogação, tão pertinente quanto pragmática: de que forma as teorias base, expostas nas duas partes precedentes, contribuem para uma nova abordagem?

Para dar resposta à primeira questão, torna-se necessário enunciar todos os conjuntos de elementos - os descritores - abordados ao longo desta tese, que compõem as várias aproximações à interpretação da forma da paisagem, tanto ao nível do conceito,

---

<sup>369</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - *Genius Loci - Paysage, Ambiance, Architecture*. Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1981, p. 5.

enquanto construção mental, ou seja, do seu significado, como ao nível da percepção da sua espacialidade concreta e, como já foi visto, quantificável, que corresponde à sua Forma/Carácter. Estes descritores podem ser sintetizados na relação Céu/Horizonte, na Profundidade, na articulação Luz/Cor, na percepção pela Mobilidade, no carácter Temporal, e no carácter de Imaginabilidade<sup>370</sup>.

- Relação Céu/Horizonte: elemento, sempre presente, qualquer que seja a aproximação à forma da paisagem, já que a sua presença define os limites percetivos do espaço visualizado.

- Profundidade: é a dimensão fundamental da interpretação da forma da paisagem com a particularidade de possuir uma forte vocação na área da Arquitetura. A profundidade oferece, à percepção, a sobreposição, o contraste das formas ou partes da paisagem e a amplitude ou abrangência do campo visual. Mas, acima de tudo, fornece-nos, tanto, os Elementos Físicos Componentes da Paisagem (pontos e linhas marcantes, zonas de impacto Visual, zonas neutras ou de reduzido impacto) bem como os principais Elementos de Organização e de Percepção da Paisagem (vistas panorâmicas contidas, vistas panorâmicas em profundidade e enfiamentos visuais).

- Articulação Luz/Cor: responsável pela aproximação à qualidade dos elementos componentes de um espaço natural, revela as suas características cromáticas e de luminosidade através do efeito da luz e da sombra. A sua diversidade e contraste de cor e textura constituem dados para a interpretação do carácter de um lugar.

- Percepção pela Mobilidade: a aproximação dinâmica revela novas formas à paisagem, elege sequências de imagens, valora o efeito de surpresa e sintetiza os elementos de composição do espaço. A sua percepção é construída a partir de linhas preferenciais de observação.

- Carácter Temporal: dimensão determinada essencialmente por atributo cultural, já que toda a construção da imagem espaço-temporal é sempre mental. Este elemento, como descritor da paisagem, tem dois níveis de sobreposição temporal: um dado pelos seus sucessivos significados históricos e, um outro, dado pelas metamorfoses da passagem do dia para a noite e das diferentes estações do ano.

- Carácter de Imaginabilidade: constitui a aproximação ao espírito do lugar, no que o seu *Genius Loci* possui de mais essencial. Assenta no significado cultural construído

---

<sup>370</sup> Reporta-se, mais uma vez, ao conceito de "Imaginabilidade" dado por Kevin Lynch em *A Imagem da Cidade*: "aquela qualidade de um objeto físico que lhe dá uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte (...) facilita a produção de imagens mentais vivamente identificadas". LYNCH, Kevin – *Op. cit.*, p. 20.



por componentes histórico-geográficos e sociais, e corresponde, normalmente, a uma imagem mental, da paisagem produzida pelo imaginário coletivo. Resulta no descritor privilegiado do carácter da paisagem. Abarcando os indicadores da Legibilidade, do Carácter Único e da Capacidade de Preferência, acaba por ser, frequentemente, uma das componentes na eleição dos Pontos Preferenciais de Observação, vulgarmente chamados, miradouros.

A qualificação da paisagem assenta, na identificação destes componentes, particularizando-os a um Sítio. Estes são os elementos que dão a conhecer o carácter da espacialidade de um lugar da paisagem e que disciplinam, consciente ou inconscientemente, as premissas que estão na origem da concepção de uma proposta de arquitetura, qualquer que seja a escala de aproximação ao lugar.

A resposta de qual será a contribuição prática das teorias base, expostas ao longo do eixo de investigação, será sustentada pelo testar de um novo método, que passa, obrigatoriamente, pelo confronto com situações concretas.

É assim o Sítio que se transforma ao receber a arquitetura, para se converter na própria arquitetura. Não são as formas edificadas pelo homem que se podem permitir sobrepor às do lugar, nem são as formas do suporte natural a submeter a disciplina projetual, pois a síntese cedo aspira à condição em que o todo e a parte se tornam indissociáveis e insubstituíveis, na construção da simbiose, que será já uma nova identidade do Sítio.

Ao projeto cumpre a intencionalidade que confere, simplesmente, o reconhecimento de uma nova identidade implícita e obrigatória em todo o exercício cultural, que no projeto de arquitetura deve determinar a Paisagem. Acredita-se, desta forma, que a leitura das estruturas ecológicas da paisagem e a sua incorporação efetiva, nos domínios do projeto, pode ser vista hoje como um requisito novo na intervenção.

## 3.2. A Paisagem Utópica e a Intervenção

Paradoxalmente, as arquiteturas produzem hoje, a título experimental, uma quantidade inestimável de soluções, em contexto urbano e não urbano, que têm vindo a revolucionar o modo como vemos e apreendemos o mundo, ensaiando-se a sua construção, de modo renovado, com uma intensidade sem precedentes. De facto, extravasou-se largamente o limite clássico da edificabilidade que moldava a arquitetura, ou mesmo a cidade, para se projetar toda uma nova condição espacial global, que cada exercício parcelar vai partilhar cada vez mais intensamente.

São, atualmente, inúmeras as visões que consolidam um imaginário paisagístico multifacetado e rico. Não importa a escolha mas o ensaio multivariado, que o pluralismo arquitetónico assimilou há muito, para que se proporcionem numerosos, maiores e melhores consensos. Não chegam a ser tendência, mas oportunidade e experimentação de grande diversidade, como se a diversificação que suporta as estratégias de gestão económica otimizada passasse também a exercer o seu poder sobre a dimensão espacial das vivências quotidianas.

Na realidade, as experiências têm vindo a ser “arrumadas em gavetas” – qual estilos ou correntes arquitetónicas – que nos permitem perceber diferentes sensibilidades; outras, pela sua singularidade, tendem a ser lidas como casos isolados, que rapidamente se multiplicam ou simplesmente desaparecem. Esta voragem dos tempos, que é também voragem de produção, utiliza expressões antigas, estabilizadas, e introduz outras emergentes, como as arquiteturas que as inspiram: Minimal, Autónomo, *Groundscape*, Multicelular, Orgânico, Biomórfico, Tecnológico, *High* e *Low-tech*, Desconstrutivista, etc. Compõem-se soluções extensivas, com base em manchas e fluxos, que se reinventam abolindo as fronteiras das diferentes geometrias: dir-se-á, mesmo, geomancias.<sup>371</sup>

Por outro lado, a condição objetual e isolada desaparece, submersa na exigência expectável dos contextos, que aspiram a uma perceção holística das realidades e à sua incorporação no desígnio dos projetos. Percebemos sensibilidades díspares: arquiteturas que se reclamam de programas emergentes; tentadoras hibridações formais e funcionais; aplicações sucessivas de sistemas e mecanismos, tecnológicos e construtivos, que introduzem capacidades migrantes e enriquecedoras; submissão a ordens exteriores que

---

<sup>371</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. cit.*, p. 23.

conduzem os projetos por vias esquivas da concepção computadorizada – rendida à ordem matemática e digital – ou condicionada à ordem natural de uma qualquer condição territorial, que paradoxalmente, só o projeto futuro permitirá manter, ou perpetuar, independentemente da erudição ou da sensibilidade vernacular a aplicar.<sup>372</sup>

Em geral, o contacto entre o objeto arquitetónico e a paisagem é reforçado por elementos contínuos que criam direções. Para que a função unificadora destes elementos construídos ou artificiais seja convincente devem ter o carácter de continuação ou de síntese das formas que encontramos na paisagem. Existe, em termos tradicionais, uma atitude padronizável da intervenção na paisagem que se verifica ser consensual. Este padrão de intervenção assenta no imaginário coletivo, construído sobre o significado do lugar. Deste modo, a estrutura da paisagem, acaba por ser acentuada, ou sintetizada, e raras vezes contrariada, pelas formas arquitetónicas. A arquitetura, em relação ao espaço onde se integra, tende para uma forma condicionada por princípios geométricos, latentes na própria paisagem. No entanto, já foi afirmado em diferentes pontos do presente estudo (bem como nos dita a experiência na prática projetual), que é necessário que a arquitetura possua um grau de estruturação maior que o da paisagem. Chega-se a uma conclusão que pode parecer paradoxal: a arquitetura não se integra na paisagem quando é realizada de maneira insignificante mas só quando possui uma forma forte e autorizada.

Trata-se de marcar a distância entre a natureza e o seu reconhecimento pela paisagem. Praxis na disciplina arquitetónica, que rubrica e assinala os processos naturais, coloca-nos em oposição à linguagem que os descreve: linhas retas traçadas sobre as sinuosidades naturais, geometrias desenhadas em contradição com as invariantes da geografia, marcações pontuais e referências implantadas cirurgicamente, como recordações da metabolização que sustenta as nossas perceções<sup>373</sup>.

A ideia, da concepção arquitetónica decorrente de um grau de estruturação superior, tornou-se consciente através das afirmações teóricas de arquitetos como Ledoux, Boullée ou Lequeu, no séc. XVIII, representantes duma outra face da génese do Romantismo; a que identifica, na natureza, não apenas um valor cénico, mas uma qualidade global da qual depende a razão existencial humana. Este conceito irá repercutir-se, descontinuamente e de forma problemática na arquitetura destes dois últimos séculos, revalidado pela figura de Le Corbusier (na perspetiva da autonomia ideal<sup>374</sup> de Emil

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>373</sup> CAUQUELIN, Anne – *Op. cit.*, p. 123.

<sup>374</sup> KAUFMANN, Emil - **De Ledoux a Le Corbusier, Orígenes y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985.

Kaufmann) e encontrando em Rem Koolhaas um novo marco na reafirmação desta qualidade da paisagem.

No entanto, para se entender o posicionamento deste conceito, num campo de atuação específica, como é o caso da matéria-estudo desta tese, dever-se-á enquadrar a importância da ideia de autonomia arquitetônica de Claude-Nicolas Ledoux, no território da história da arquitetura. Esta abordagem, não se direciona à análise dos escritos, deste arquiteto, sobre a natureza e sobre o fenómeno da paisagem em si, mas sobretudo, ao modo como articulou os elementos essenciais do lugar, na proposta de intervenção, expresso por uma ideia profundamente inovadora, ligada à inter-relação sítio/ arquitetura. A transformação radical da relação entre o Homem e a Natureza, durante os finais do séc. XVIII, é decorrente de duas evoluções diferentes, mas relacionadas entre si. “A primeira”, diz-nos Benevolo, “foi um repentino incremento da capacidade do homem, para exercer um controlo sobre a natureza (...). A segunda foi uma variação fundamental na natureza da consciência humana, em resposta às grandes modificações que tiveram lugar na sociedade e que originaram uma nova formação cultural igualmente apropriada para os estilos de vida da aristocracia em declínio e da burguesia em ascensão”<sup>375</sup>.

Entre 1771 e 1793, período no qual, Ledoux construiu vários edifícios destinados à exploração das minas de sal entre Arc e Senans, duas pequenas povoações próximas de Besançon, os seus projetos difundiam-se aos países estrangeiros. Ledoux, conseguiria, mesmo, exercer influência na arte da Rússia Imperial semelhante à dos seus compatriotas que, na época, trabalhavam naquele país. Tendo-lhe sido encomendado, pela *Ferme Général*, em 1784, a construção de um cinturão de postos de portagem em redor de Paris, Ledoux projecta-os como pontos na paisagem; marcos de uma orientação imposta, não à estrutura do território, mas à sua ordem funcional.

Estes postos - as *Barrières* - tornadas altamente impopulares por causa da sua finalidade fiscal, assinalavam, em todas as vias de acesso, os limites da cidade residencial. Com a Revolução, seria acusado de realista, tornando-se alvo de violentos ataques, juntamente com Boullée. É na crise do pensamento dos finais do séc. XVIII, que Ledoux vai reforçar as suas ideias sobre a concepção arquitetónica e a sua visão, já conflituosa com o estabelecido na época do *Ancien Régime*<sup>376</sup>, sobre a problemática do Clássico-Barroco, de que eram fruto as *Barrières*. Tal como Kant, também Ledoux estava absolutamente convencido da força subversiva das novas ideias.

<sup>375</sup> BENEVOLO, Leonardo – **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001, p. 12.

<sup>376</sup> Ledoux nunca empreenderia a *grand tour* a Roma, périplo que, desde meados do séc. XVII, tornou-se, para a maioria dos arquitetos seus contemporâneos, a conclusão e a coroação dos seus estudos. KAUFMANN, Emil – *Op. cit.* p. 22.

Os projetos de Ledoux para as *Salinas* e para a *Cidade Ideal*, em Chaux, oferecem uma visão profunda do sentimento de modificação experimentado na década de setenta, do séc. XVIII. De acordo com o seu propósito original, todos os edifícios das Salinas deveriam estar agrupados formando um quadrado em torno de um pátio central, onde a singularidade de cada parte (habitações do diretor, dos empregados, dos operários e os locais de serviços e de exploração) estava submetida à unidade do todo.

Esta união de elementos não satisfaz Ledoux, que projetou uma segunda versão de carácter inteiramente distinto, reproduzida na sua obra *L'Architecture*<sup>377</sup>. Nesta versão, os edifícios autonomizam-se; aparecem desligados e surgem implantados num território, de acordo com uma planta elíptica.

A análise de ambos os planos permite-nos aclarar a atitude do homem barroco e do homem pós-barroco frente à Paisagem.<sup>378</sup> A atitude renascentista e barroca perante o espaço natural era formalizada pela incorporação da paisagem dentro da unidade arquitetónica; a ordem natural e a artificial era o mesmo, dentro do espaço intervencionado. No plano de Chaux, a sua estrutura é gerada pelo ponto de cruzamento de dois eixos, constituídos, um pelo caminho resultante da ligação entre Arc e Senans, e o outro proveniente de Bensançon, atravessando o Rio Loue. Constitui, deste modo, a estrutura da paisagem o carácter da cidade ideal de Ledoux.

A própria essência do Sítio - as salinas - remete-nos para um imaginário de interação homem/natureza, de onde, a elevação da ordem natural, torna a atitude de Ledoux, plenamente consciente e até visionária do gosto que subsequentemente se afirmaria<sup>379</sup>. As áreas das salinas impõem-se a uma cidade, na qual, não se pode encontrar a separação entre interior e exterior, uma vez que a perceção das suas partes distintas se funde com o local, formando uma “imagem” única.

Ao longo dos muros das salinas, Ledoux, propôs várias saídas de água de onde parece brotar um manancial petrificado, que não apenas pretendem referenciar a água salina, mas, sobretudo, que o sistema produtivo e a força laboral possuíam uma igual condição na concepção projetual.

---

<sup>377</sup> LEDOUX, Claude Nicolas - *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Paris: edição do autor, 1804. pp. 75-77. [Acedido em 2 de Setembro de 2012]. Disponível na internet: [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857284/fl\\_image](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857284/fl_image)

<sup>378</sup> KAUFMANN, Emil - *De Ledoux a Le Corbusier, Orígem y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, p. 38.

<sup>379</sup> De acordo com um espírito mais plástico, Ledoux, realizou as paredes do pórtico de entrada nas Salinas, configurando-o como uma gruta de silhares por desbastar. Esta atitude já se articulava com uma sensibilidade romântica detetável, de igual modo, no projeto para o *Castelo Sobre o Mar* de Jean Jacques Lequeu, ou mesmo na proposta da Casa-Coluna no deserto de Retz de François de Monville (1734-97).

Fiel ao espírito de Rousseau, toda a obra de Ledoux revela, mais do que uma simples predileção pelas formas puras, característica da época, ela concretiza, por vezes através de uma ascese radical, a pureza da ideia. E é exatamente a natureza em tensão, uma das ideias dominantes em Chaux. É formalizada pelas propostas das suas partes, tais como a *Casa dos Guardas do Rio Loue* [Fig. 92], a *Fundição de Canhões* [Fig. 93], a *Casa dos Operários* ou a *Oficina de Aros* [Fig. 94] (todas datadas de 1775-78), onde se revela uma frágil submissão das “forças selvagens da natureza”<sup>380</sup>. Estes pontos na paisagem das Salinas, que constituem os elementos individuais de composição, unem-se livremente sem sacrificar a sua própria existência e apresentam uma forma que obedece apenas ao fim a que se destinam. A lei que gerou o construído num Sítio da paisagem é a própria regra interna, e esta determina a sua forma. Relativamente a esta ideia de intervenção, Ledoux, argumentaria: “Voltem ao princípio... consultem a natureza; em todo o lado o Homem está isolado”<sup>381</sup>.

O elemento “profundidade” é precisamente onde assenta a atitude de cariz mais inovador de Ledoux, uma vez que, ao contrário da construção barroca da profundidade que é dada pela delimitação dos espaços com elementos construídos ou artificiais, dando origem à sequência das partes que acentuam o efeito perspetico, nas Salinas de Chaux é a própria paisagem que exprime a continuidade já que a intervenção não a encerra; os objetos arquitetónicos são autónomos e integram-se na estrutura do lugar.

É notória uma certa recusa, da parte de Ledoux, na articulação, dos espaços propostos para as Salinas, com o elemento “céu/horizonte”. Esta atitude, patente nos desenhos dos vários edifícios propostos, deve-se ao sentido pedagógico que dominou toda a obra de *L'Architecture*, tentando não desviar a atenção da essência da ideia; a forma advém do seu sentido, função e contexto. Aspetos do domínio cénico são reprimidos e a própria perceção do seu enquadramento é conscientemente colocada num segundo nível, de importância inferior; declaração de pungente desdém pelos motivos decorativos que anunciava um salto evolutivo para um visionário classicismo universal, mas acabaria como impasse do Neoclássico, imposto pelo gosto eclético e hiper-ornamentado da nova classe dominante.

<sup>380</sup> KAUFMANN, Emil – *Op. cit.* p. 53.

<sup>381</sup> LEDOUX, Claude-Nicolas - *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, de moeurs et de la législation*. Paris: [s.n.], 1804 citado por KAUFMANN, Emil – *Op. cit.*, p. 54. "Remontez au principe... consultez la nature; partout l'homme est isolé".

A presença da luz/cor torna-se um fator predominantemente especulatório, no âmbito deste estudo, uma vez que a esmagadora maioria do conjunto das Salinas nunca seria construído e dos projetos que foram edificadas, restam agora, praticamente, ruínas.

Torna-se claro, apesar de tudo, que a presença do branco das salinas e da intensidade da reflexão da luz daí resultante constituiriam uma constante referência à ideia de pureza, inerente já ao processo de produção - a dessalinização da água - e mesmo a própria denominação do Sítio: Le Chaux (a Cal) [Fig. 95].

Pela mesma razão (a inexistência material do construído) o carácter dado pela sua percepção temporal e pela sua imaginabilidade resulta pouco abrangente. Na disciplina da arquitetura, tornou-se inevitável a criação de uma imagem mental das *Salinas de Chaux*, que se funde com a restante obra de Ledoux, e cujo carácter temporal é expresso pela dualidade antitética das ideias do Barroco e Pós-Barroco. O seu princípio configurador confere um Carácter de Imaginabilidade, uma vez que é possível identificá-la com a atitude conceptual moderna, no sentido exposto por Walter Gropius: “Variabilidade do mesmo tipo fundamental, mediante a alteração de corpos adicionais, sobre células espaciais repetitivas”<sup>382</sup>.

As imagens de paisagens intervencionadas pelos projetos de arquitetos como Ledoux ou Boullé apresentam uma singular atualidade, devido, em parte, ao seu vigor afirmativo de um valor cultural em contraposição ao natural. Os objetos arquitetónicos que assumem a dicotomia forma da intervenção/forma do suporte físico, pela sua oposição, acentuam o sentido inalterado do sítio enquanto forma natural. Podemos observar esta dicotomia de extremos em algumas habitações isoladas de Le Corbusier, tais como a *Casa Citrohan* (1922) ou a *Dom-Ino* (1914), que representam o oposto da arquitetura orgânica e da maior parte do trabalho de Frank Lloyd Wright ou de Bruce Goff (1909-82) cujas intervenções procuravam a continuidade da paisagem através de formas concordantes.

Talvez pela própria reutilização da sintaxe das casas de Corbusier dos anos 20, a *Casa Douglas* (1971), em *Harbor Springs*, de Richard Meier (1934), é exemplar desta oposição entre a natureza “intocada” e a arquitetura como expressão do intelecto do homem. As formas desta habitação, debruçada, numa encosta densamente arborizada, sobre o Lago Michigan, são puras, brancas, geometricamente reticuladas, contrastando intensamente com a textura da vertente verdejante [Fig. 96].

---

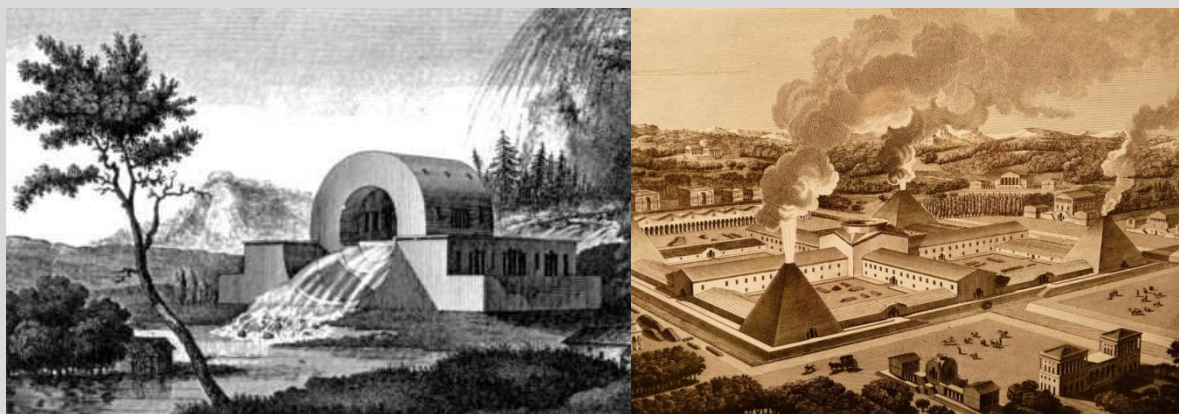
<sup>382</sup> KAUFMANN, Emil – *Op. cit.*, p. 77.

Esta dicotomia de extremos assente na oposição entre a forma da intervenção e a forma do suporte físico, resulta reveladora das morfologias pré-existentes do Sítio, acentuando a sua leitura continua: Trata-se da constante afirmativa, presente de modo intemporal na intervenção arquitetónica na paisagem.

A necessidade explícita de proteger a Paisagem, posta como premissa, quase artificial, é já uma noção recente. Surge justamente da ameaça crescente sobre a integridade dos Sítios, que se vão tornando um bem raro - logo precioso - e sobretudo a partir do século XX, quando o uso e exploração do território se sobrepõem a qualquer processo harmonioso da sua utilização<sup>383</sup>

Pode questionar-se até onde se terá de abranger uma análise cuja função é a formulação de um modelo interpretativo de salvaguarda da paisagem, uma vez que se arrisca cair na área de ação de outras disciplinas, ou mesmo, no interior da disciplina de arquitetura, dentro da qual a área do planeamento físico apresenta uma metodologia interpretativa específica que abarca este território, mas que se afasta da abordagem que esta tese se propõe efetuar.

Por outro lado, dentro do abrangente grupo de profissionais intervenientes na recuperação da paisagem, a tendência é concentrar-se no fenómeno natural dos espaços; preocupa-se preferencialmente com a preservação da beleza natural, preconizando o seu isolamento dos agentes destruidores ou da transformação, e deixando para uma abordagem secundária a reabilitação do seu significado enquanto espaços humanizados.



Figs. 92, 93 – *Casa dos Guardas do Rio Loue*, 1804 e *Fundição de Canhões*, 1804, Claude Ledoux.

<sup>383</sup> LAMAS, José M. Ressano Garcia - **Morfologia Urbana e Desenho da Cidade**. Lisboa: [s.n.], 1993. Tese de Doutoramento em Planeamento Urbanístico, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, p. 24.



Este ponto de vista está naturalmente, aliado a preocupações com a poluição do ar, da água, do solo, ficando preso a um campo gravitacional, em torno da própria natureza, pela sua conservação, pela análise biofísica, pela sua especificidade de racionalidade técnica.

Uma aproximação com base em critérios de preservação histórica e da percepção sensitiva pode parecer, quando comparada com a abordagem anterior - de pendor biofísico -, menos “científica”. Não obstante, esta aproximação, com base na qualidade da forma/carácter da paisagem, impõe-se na atualidade, como intérprete fundamental na reabilitação da Paisagem [ver APÊNDICE 6; *O (Re) intervir na Paisagem/Património*].

Uma intervenção, com significado, na paisagem é, na realidade, a recuperação de uma intervenção preexistente, no sentido em que reflete uma ação sobre o espírito do Sítio. Este espírito não nasceu com o local naturalmente, ele foi construído pela humanização desse espaço e constitui um somatório de intervenções culturais preexistentes.

Neste sentido, poderemos constatar que a intervenção na paisagem é sempre uma reabilitação.



**Figs. 94, 95, 96** – Oficinas de Aros, 1785 e *Salines Royales* (detalhe), 1773-78, C. Ledoux. *Casa Douglas*, Harbor Springs, 1971, R. Meier.

No panorama do re-intervir na paisagem no território português foi decisiva a influência protagonizada por John Brinckerhoff-Jackson (1909-96), a partir da década de cinquenta, do séc. XX, que permite estabelecer um paralelismo entre o enquadramento português do Inquérito à Arquitetura Regional de 1955-60, e as vanguardas da leitura da geografia cultural.

Jackson explora o território da América do Norte, onde cruza ativamente e interpreta analiticamente, os fatores políticos e culturais que deram forma às paisagens, urbanas e rurais, que emergiram do quadro geográfico natural original.<sup>384</sup> Na revista *Landscape* Jackson vai difundir uma mensagem acutilante e profícua, fixando a noção de paisagem vernacular, ou de geografia dos lugares quotidianos e da arquitetura das pessoas comuns. Ele vai apelar diretamente à exploração de um afeto inteligente pelo campo tal como ele é, sugerindo uma visão suficientemente disciplinada para ser capaz de distinguir o que está errado e deve ser alterado, do que está certo e deve ser preservado, por ser merecedor de proteção e respeito<sup>385</sup>.

A teorização resultante deste conjunto de artigos suporta-se, sem dúvida, de um amor profundo ao território rico e humanizado, que é muito idêntico ao que mobiliza Keil do Amaral (1910-75) ou Fernando Távora (1923-2005), no final dos anos cinquenta em Portugal, e que por fim dará forma ativa a toda a imensa obra intelectual, revertida em teoria e cultura de projeto. Terá sido esta, possivelmente, uma das razões impulsionadoras, que se poderá apontar como génese do Inquérito à Arquitetura Regional, em que Távora se empenhará, apoiando o apelo de Keil do Amaral de 1947<sup>386</sup>.

Entre nós, a publicação dos resultados do Inquérito à Arquitetura Regional, de 1955-60, sob o título *Arquitectura Popular em Portugal*, editado pela primeira vez em 1961, proporcionará uma das mais amplas campanhas de reconhecimento e levantamento da cultura arquitetónica popular e a sensibilização para a fragilidade do carácter das estruturas na paisagem.

Embora a estrutura de um lugar não seja uma condição eterna, o Homem necessita, na sua existência, de valores estáveis que assegurem ao mundo e, consequentemente, ao lugar - o *stabilitas loci*<sup>387</sup> - uma certa continuidade. As permanências tornam possível a

<sup>384</sup> BRINCKERHOFF-JACKSON, John - **Landscapes: Selected Writings of J. B. Jackson**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1970, pp. 45-78.

<sup>385</sup> O seu trabalho mais conhecido *American Space* data de 1972 e o seu mais recente e, talvez, profundo documento, pouco anterior à sua morte em 1996, foi *A Sense of Place, a Sense of Time*.

<sup>386</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. cit.*, p. 224.

<sup>387</sup> Sítio cuja forma de assentamento conferiu-lhe uma marca intemporal na sua continuidade, tornando-o completo e cuja imutabilidade apenas é desafiada pela formação de novos estratos de significado.

conciliação dessa estabilidade procurada com a dinâmica da transformação. Acumulando-se sucessivamente e tendo como fator de união a sua comum pertença ao passado, afirmam-se determinantes na preservação da identidade de um lugar e na construção da sua memória coletiva, que, nos casos, atrás citados, do Cabo Espichel e no “deserto” do Buçaco, estão diretamente relacionados com as conotações culturais, sociais e ancestrais que se associam às permanências na estrutura da paisagem.

### 3.2.1. O Sítio Ideal e a Arquitetura na Paisagem

A americana Anne Whiston Spirn (1954), autora de uma considerável obra escrita no domínio da arquitetura paisagista, escreveu, acerca de Frank Lloyd Wright, que era impossível dizer onde o edificado acaba e a paisagem começa, uma vez que a sua intervenção parte de uma tradição mais ampla de uma arquitetura que abraça a ideia de materialidade contínua entre paisagem e edifício, onde os interiores edificados se assemelham a espaços naturais<sup>388</sup>. Spirn acrescenta, em nota de rodapé, o nome de Alvar Aalto (1898-1976) a uma restrita lista de arquitetos com tendências miméticas semelhantes<sup>389</sup>.

De facto, os espaços arquitetónicos de Alvar Aalto, os seus textos, as suas palestras e comentários críticos acerca dos seus trabalhos, todos referem repetidamente o seu relacionamento com a natureza: uma conexão feita de intuições primordiais. Essa reação humana não cultural – sentida sem palavras – aos elementos simbólicos que expõem o Sítio, tornados sinais da sua forma e carácter através da intervenção arquitetónica, da pintura ou da literatura, encontra pontos comuns na tese filogenética da teoria *Prospect-refuge*.

Ver sem ser visto, permite a identificação e a discussão dos sinais na paisagem que favoreçam o ver, os que propiciam o não ser visto e, ainda, os elementos que sugerem, concretamente ou simbolicamente, ao observador oportunidades para alargar o campo de visão ou para detetar um refúgio.

---

<sup>388</sup> SPIRN, Anne Whiston - **The Language of Landscape**. New Haven: Yale University Press, 1998, p 127.

<sup>389</sup> Essa lista, composta por Ann Spirn, inclui arquitetos tais como os australianos Richard Leplastrier (1939) e Glenn Murcutt (1936). *Ibid.*, p 278.

Os mecanismos comportamentais inatos constituem argumentos não descartáveis na composição da Arcádia, com base na sua estrutura de ligações; pontes entre linhas, pontos áreas magnéticas ao olhar, carregados pelo seu simbolismo de perigo. Não poderão, no entanto, estabelecer uma justificação biológica exclusiva uma vez que a noção de Paisagem é essencialmente um constructo cultural.

Grant Hildebrand (1942), no seu livro *The Wright Space*, deteta elementos de composição de recriação simbólica da tese *Prospect-refuge* que se repetem em quase todas as casas de Frank Lloyd Wright, de 1902 até o início de 1950, e que, segundo ele, podem ser responsáveis pelo apelo popular e duradouro dos trabalhos de Wright. Varandas ou terraços, expressivos beirados avançados, caminho tortuoso de entrada, elevados espaços pontualizados por elevações do pé-direito, lareira central, remates baixos do teto, vistas interiores em profundidade, são componentes típicos do “padrão de Wright”<sup>390</sup>.

A herança conceptual de Alvar Aalto é baseada em motivos psico-biológicos essencialmente semelhantes aos presentes no trabalho de Wright. O impacto emocional da arquitetura de Aalto frequentemente deriva de imagens arcaicas, sensuais e inconscientes de abrigo, proteção, conforto, união e familiaridade<sup>391</sup>.

É exemplo a *Casa Experimental* de Aalto, construída em 1953 para si, na ilha finlandesa de Muuratsalo, considerada como a meditação mais pessoal e privada, de Aalto, sobre o tema da natureza e cultura<sup>392</sup>. A forma básica do seu plano é um quadrado e o espaço mais signficante é um pátio exterior, de 9 por 9 metros, com uma lareira no centro. Demarcado por paredes em tijolos, o pátio define, igualmente, os limites espaços interiores da própria habitação, com os seus quartos dispostos em forma de L, como que proporcionando um acompanhamento do tema principal arquitetónico da área da lareira: um perímetro introspectivo onde Aalto implanta um arquétipo de abrigo [Fig. 97].

Todo a organização da *Casa Experimental Muuratsalo* é dominada pelo fogo que arde no centro do pátio e que, do ponto de vista prático, tem a mesma finalidade de uma fogueira de acampamento no inverno, onde os clarões do fogo refletidos no banco de neve em torno criam uma experiência de conforto, tanto real como simbólico, de calor. A imagem de paredes de neve calorosamente brilhantes indica o sentido, afirmado pelo

<sup>390</sup> HILDEBRAND, Grant - *The Wright Space: Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*. Seattle e Londres: University of Washington Press, 1991.

<sup>391</sup> PALLASMAA, Juhani - *Image and Meaning. Alvar Aalto Villa Mairea*. Helsinki: Alvar Aalto Foundation / Mairea Foundation, 1998, p. 86.

<sup>392</sup> WESTON, Richard – *Alvar Aalto*. Londres: Phaidon Press, 1996, p. 114.

autor, de uma intervenção arquitetônica que deriva da experiência humana direta do Sítio natural, humanizado pelo gesto pontual pragmático da fogueira mas, mais importante, pela idealização transposta do fascínio visual do - quase místico - fogo na neve.

Deste modo, o edifício parece ser um “refúgio” elevado e primário. As suas paredes oferecem a oportunidade de fuga, enquanto os quartos, atrás das janelas, parecem prometer abrigo a partir dos elementos inanimados. Esta aparente proteção é reforçada pela altura e solidez das paredes. A teoria filogenética pode descrever ambos os elementos reais e simbólicos que inspiram satisfação ao observador apoiando-se no princípio de que uma paisagem, que proporciona tanto uma boa oportunidade para ver como para se esconder, é esteticamente mais satisfatória do que aquela que não oferece nenhuma destas.

Quando visto dos espaços envolventes, a porta de entrada e as aberturas na parede são acessos à simbologia de refúgio, potenciais facilitadores da entrada e resguardo do observador. A parede aparece como sugerindo um “esconderijo” acessível, especialmente quando vista da floresta abaixo, da sauna ou do lago, de onde, anuncia uma chance de ampliar o campo de visão do espectador. Torna-se, com base nesta promessa de ponto de observação, mais um símbolo da prospeção, do que de refúgio. O largo portal aberto no muro é, aliás, uma alegoria adicional de acessibilidade e exploração, afirmada tranquilamente pela práxis comportamental, na qual toda a abertura convida à penetração [Fig. 98].



Figs. 97, 98, 99— *Casa Experimental Muuratsalo*, 1953, A. Aalto. *Casa Farnsworth*, Illinois, 1946-51, M. van der Rohe.

A mais potente metáfora de refúgio associada ao espaço natural é o muro do jardim medieval, que marca uma separação maniqueísta do interior/exterior. Ao entrar num espaço cercado por paredes grossas, através de uma porta, logicamente, espera-se que nos encontremos dentro de casa. Logo, torna-se surpreendente que, quando se penetra no espaço da casa, este acabe por ser o exterior. Esta inversão da arquitetura manifesta-se sobretudo programaticamente, pois a sala principal do edifício é ao ar livre e tem uma lareira central a qual oferece o centro vivencial; um lugar de prospeção, de olhar para dentro e para além da paisagem imediata. A principal vista, aliás, é apontada em direção ao sul do lago, uma vista impressionante para ser apreciada, perto do fogo central, através do amplo portal de entrada.

De um modo, aparentemente, intuitivo, o potencial de habitat e as vantagens estratégicas do Sítio (uma remota área de floresta) é finamente explorado através da arquitetura de Aalto, onde a transposição de exploração/refúgio é construída com base num simbolismo de perigo, o qual é cunho peculiar da Arcádia: marca vivencial, humanizadora e estruturadora do carácter da paisagem utópica.

Outra referência incontornável na intervenção arquitetónica contemporânea na paisagem é Mies van der Rohe, (1886-1969). A desmaterialização dos limites construtivos de Mies, que é essencialmente um processo técnico e dinâmico no contexto do movimento moderno, torna-se uma praxis elementar na sobremodernidade, pela sua poderosa sugestão de manter intacta a penetrabilidade do lugar. Na fórmula miesiana o gesto natural de edificar o abrigo é, inesperadamente, substituído por uma evocação à hermenêutica do perigo. Ao negar a pontualização protegida onde se pode refugiar e observar sem ser visto, estimula a relação exploração/refúgio nos seus papéis significativos, através do simbolismo de Perigo que os faz funcionar.

Desta subversão construtiva, a *Casa Farnsworth* (1946-51), em Plano, Illinois, constitui o perfeito paradigma [Fig. 99]. Obra impecável na síntese formal na procura do detalhe construtivo, mas gentil no seu contacto espontâneo com a natureza. A sua posição elevada, como um piscar de olho à arquitetura vernácula da palafita, deve-se às periódicas cheias do rio Fox que corre nas proximidades. Desse modo, apenas os oito pilares de aço, em perfil I, tocam o solo, elementos simultaneamente estruturais e expressivos, suportam as lajes do pavimento e da cobertura.

Louvada por uns e renegada por outros, esta intervenção tem suscitado desde sempre grande controvérsia, não tanto por questões estritamente formais, mas pelas

condições de habitabilidade que ali se verificam<sup>393</sup>. Mies teria encontrado nesta encomenda a oportunidade ideal para suplantar as suas experiências anteriores, e daí, tanto o seu entusiasmo com o projeto, como a sua total intolerância perante os pedidos de alteração da cliente. Se a função primeira da arquitetura é proporcionar-nos abrigo, Mies faz tábua-rasa disso. A *Casa Farnsworth* não nos oferece proteção, encontramos-nos à mercê da natureza<sup>394</sup>. O crítico de arquitetura Charles Jencks (1939) encontra no “mundo platónico” de Mies uma impossibilidade de reconciliação entre beleza e uso, acrescentando que o autor “constrói edifícios maravilhosos só porque ignora muitos aspetos de um edifício. Se resolvesse mais problemas, os seus edifícios seriam de longe menos poderosos”<sup>395</sup>.

Paralelamente ao interesse contemporâneo pelo modelo miesiano, também a exploração do plano de solo, fundindo arquitetura e paisagem é claramente sintomático. O *Groundscape* - tal como os ensaístas Ilka e Andreas Ruby recentemente denominaram esta afinidade na arquitetura - deriva essencialmente de uma omissão programática do Modernismo, sendo um termo que define a transformação do solo, que passou de um estado de repressão, na etapa inicial do movimento moderno, para se tornar um dos conceitos chave da arquitetura contemporânea<sup>396</sup>.

Estas diversas incursões no campo da paisagem sintética ganharam contornos de tendência disciplinar na segunda metade da década de 90 do séc. XX, fundamentados em projetos realizados tais com o impressionante *Terminal Marítimo de Yokohama* (1996) de Alejandro Zaera (1963) e Farshid Moussavi (1965). Um interesse coletivo na paisagem que atingiu o debate arquitetónico coetâneo animado pela recusa da relação clássica entre edifício/solo ou da definição convencional do solo como invariante, delimitado, horizontal e determinado [Figs. 100, 101, 102]. Nesta argumentação, a paisagem, aparente-mente, só se torna interessante se a compreendermos no seu sentido mais

---

<sup>393</sup> Para além dos elevadíssimos custos não previstos no início da obra e que acabou por atingir, esta casa de retiro da proprietária Edith Farnsworth tornou-se inabitável, quer pela proximidade do rio que implicava a presença constante de muitos insetos, quer pelas suas deficientes condições térmicas. GONÇALVES, Clara Germana – **Um Retiro Demasiado Perfeito**. *Jornal Arquitectos*. Nº203, (Novembro/Dezembro 2001), p. 39.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>395</sup> JENCKS, Charles – **Modern Movement in Architecture**. [S.I.]: Penguin Books, 1985, p. 108. Citado por: GONÇALVES, Clara Germana – *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>396</sup> RUBY, Ilka ; RUBY, Andreas – “**Groundscape**”. In: COLAFRANCESCHI, Daniela. *Landscape + 100 Palabras para Habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 86. “(...) transformación del suelo, que pasó de un estado de represión, en la fase inicial del movimiento moderno, para convertirse en uno de los conceptos clave de la arquitectura contemporánea”.



genérico; como um tipo de sistema operativo topográfico em vez de uma categoria do ambiente construído; uma “plataforma” em vez de um “Sítio”: negando, no fim de contas, a continuidade do desenho da Arcádia.

Assim o sentido arcádico do lugar intervencionado na paisagem, entendido como sendo a pontualização cultural que o transforma em Sítio, é destruído. Os estratos temporais são sintéticos e a sua composição - se bem que resultando na subsistência de descritores formais e de carácter imutáveis bem como a permanência do simbolismo de exploração/refúgio - revela-se, essencialmente, pela evocação retórica.



**Figs. 100, 101, 102** – *Terminal Marítimo de Yokohama*, 1996, Alejandro Zaera e Farshid Moussavi.



### 3.2.2. A Intervenção na Paisagem em Portugal

Em Portugal, a relação do homem e a paisagem, foi, durante um larguíssimo período de tempo, fundamentado pela tradição metafísica cristã, onde se evidencia um sentido de enraizamento do homem na natureza – uma vez que foi para ele criada - e este assume-se como o centro de toda a Criação. No entanto, esse enraizamento faz-se na exata medida em que é acompanhado por uma elevação. Tal como afirma Pedro Calafate (1958), “O homem é um ser no mundo, mas não é um ser do mundo”<sup>397</sup>, assim, naquela primeira dimensão, o Deus da Bíblia assume o esforço do homem para imprimir na paisagem (e na Terra em geral) as marcas da sua passagem, humanizando, desse modo, a natureza.

A humanização que aqui se fala é procedente de uma Humanidade inserida na Terra, que não apenas a olha ou contempla, mas que age sobre ela. A história do homem une-se, então, à respiração do mundo material. Sobre ele, parece ter caído a responsabilidade, mais moral que histórica, de uma criação a completar. Com efeito, essa força e virtude criadora, que penetra toda a natureza, estabelece uma relação entre Deus e o Mundo, cujo fundamento e raiz remontam às consequências da ideia da Criação. A esta luz, o franciscano Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814) chega mesmo a afirmar, em expressão de profundo significado, que “a Natureza é Deus”<sup>398</sup>.

De facto, o que Cenáculo aqui entende por “natureza” não é o conjunto de todo o criado, mas sim, aquilo que, desde a Antiguidade, constitui a base filosófica mais basilar do conceito de Espaço Natural: a ideia de Princípio, de Força Ativa, de Fonte Originária. Apenas neste sentido se pode entender a correspondência direta Natureza/Deus formulada por Frei Manuel do Cenáculo.

Esta perspetiva que guiou Cenáculo na contemplação das “maravilhas” da natureza, conduziu de igual forma um abrangente conjunto de pensadores, escritores, pintores e mesmo arquitetos, cuja obra – sob variadas formas – exerceu influência, no nosso território, enriquecendo, assim, o âmbito da referência “especular”, pois a beleza, na ordem do sensível, possui, também ela, uma função mediadora relativamente ao homem; a sua função última é, como escreve Cenáculo, a de “elevar os nossos corações até ao seu

<sup>397</sup> CALAFATE, Pedro – *A Ideia da Natureza no século XVIII em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 127.

<sup>398</sup> CENÁCULO, Frei Manuel do – *Instrução Pastoral Do Exm. E Reverendíssimo senhor Bispo de Beja Sobre as Virtudes Da Ordem Natural*. Lisboa: Régia Officina Typográfica, 1785, p.12.

arquétipo puro e imaterial”.<sup>399</sup> Abre-se aqui um vasto campo para o discurso da sensibilidade e para a leitura afetiva da paisagem, desmentindo bem a ideia de um séc. XVIII português, submetido à frieza racional do geometrismo ou à polaridade razão/sentimento.

A tradicional oposição cidade/campo, que se vinha formulando desde o Renascimento, encontrara expressões bastante felizes na nossa literatura, sendo agora prolongada em novos contextos, pois intensificará, em alguns espíritos mais sensíveis, a fadiga existencial perante uma sociedade cada vez mais subjugada à inautenticidade e ao artifício. Se a cidade representa, tradicionalmente, a substituição da natureza pela cultura, a cultura da *polis* começara a ser entendida como responsável por uma desnaturalização do homem, por isso o indivíduo se distanciava, progressivamente, dos seus ritmos vitais.<sup>400</sup>

Importa, no entanto, sublinhar a forma como o padre Teodoro de Almeida, citado no início desta tese, expressa essa fadiga perante o artificialismo. Para este sacerdote e filósofo, a nostalgia de uma vida simples só se afirma como tal em alguém que, querendo redescobri-la, não pretende, todavia, apagar a erudição urbana. O pastor reconvertido não é idêntico ao pastor originário, porque o primeiro conhece ou conheceu outros horizontes e o segundo apenas sabe da existência do seu horizonte imediato; o primeiro, porque tem outras fronteiras possíveis, sabe como distanciar-se para “saborear”, enquanto o segundo, pelo contrário, vive num estado em que o real direto é o limite do seu possível.<sup>401</sup>

Assim, a contestação da cidade e a valorização de uma vida simples, no seio do espaço natural, está longe de traduzir, em Teodoro de Almeida, a vontade de restaurar formas de primitivismo. Trata-se, antes, da recuperação de um antigo mito que tem acompanhado com persistência as fases mais recentes da história do homem.

Até ao séc. XVIII a tradição da paisagem, como elemento protagonista, na arte nacional era composta por apontamentos ocasionais em figurações de fundos, sobretudo pertencentes ao vasto reportório paisagista dos painéis de azulejos de Setecentos. A obra realizada por Jean Pillement (1728-1808), durante os períodos de estada em Portugal, pouco alterou o diacronismo de etapas da cultura local, mas, ao revelar certos traços da

<sup>399</sup> CENÁCULO, Frei Manuel do – **Instrução Pastoral Do Exm. E Reverendissimo senhor Bispo de Beja Sobre A Religião Revelada**. Lisboa: Régia Officina Typográfica, 1785, pp. 82-83.

<sup>400</sup> CALAFATE, Pedro – *Op. cit.*, p. 141.

<sup>401</sup> ALMEIDA, Teodoro de – **O Feliz Independente Do Mundo E Da Fortuna**. Tomo I. Lisboa: Régia Officina Typográfica, 1789. pp. 52-118.

situação do consumo, com outras da mesma época, admite-se um importante painel de mudanças na sensibilidade<sup>402</sup>.

A paisagem de Pillement possui um afastamento tranquilizador onde se refreia a curiosidade sincera por uma Natureza aos poucos redescoberta, mas em cujos mistérios se recusa aprofundar. O apelo que concretiza é o sobrepôr do artificial ao natural, reduzido, agora, ao lugar sensível mas dominado pela atividade do homem, de trabalho, de lazer, da ação do banal [Fig. 103].

O abraço do pitoresco, próprio da representação bucólica do rococó, é tangível no cariz dos lugares representados por Pillement. Não se trata do Sítio exposto por estratos temporais; a Arcádia está-lhe vedada. Homens e animais, em aparente estado de igualdade intelectual, são, enganadoramente, convocados à boca de cena, quando, inversamente, é a sucessão impositiva dos planos de montanha que na verdade conta, senão mesmo o esmagamento dos pastores e dos gados contra as ravinas e penhascos, numa das sugestões dramatizantes que mais terá impressionado o jovem Vieira Portuense (1765-1805)<sup>403</sup>.

Já a pintura de Vieira Portuense expõe um homem de duas épocas (barroca e neoclássica), mas cuja obra encontra um carácter que se revê no século XIX. O legado oitocentista deixado por este artista relaciona-se intimamente com o domínio da imaginação: a busca que desenvolveu por novas inspirações de carácter histórico-sentimental é em certa medida definidora dos propósitos românticos. “Nos temas históricos, percebe-se uma procura por uma história recente, quase bárbara, onde a “emoção”, tomando as palavras de Augusto França (1922), “ultrapassa a razão lógica dos comportamentos”<sup>404</sup>. A este respeito, Varela Gomes (1952) expõe:

“(…) nem sempre a pintura de Vieira representa apenas o lado mais cortesão da época. Quando se tratou de pintar paisagem ou de esboçar a óleo cenas heroicas ou dramáticas da mitologia portuguesa de *Os Lusíadas*, o Portuense foi artista de uma época que, além de cortesã, entendia a natureza, a cor, o sentimento de novos modos.”<sup>405</sup>

Não se pode falar da modernidade de Portuense sem compreender o exposto no Salão da Royal Academy em 1798 comprovando a sua elevada competência como pintor. Entre as três telas apresentadas da sua autoria, encontra-se uma cena mitológica com

<sup>402</sup> ARAÚJO, Agostinho – **O Homem e a Natureza**. In SALDANHA, Nuno (Coord.). Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996, p. 80.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>404</sup> FRANÇA, José-Augusto – **A Arte em Portugal no Século XIX**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p. 139.

<sup>405</sup> GOMES, Paulo Varela – **Vieira Portuense**. Lisboa: Edições Inapa, 2001, p. 12.

tema e forma, segundo Varela Gomes, tirados de Poussin<sup>406</sup>, mas com atmosferas entre o rococó e o romantismo paisagístico: é o caso de *Júpiter e Leda*. As restantes obras retratam episódios da história medieval inglesa – *Eduardo e Leonor de Inglaterra na Palestina* e *A fuga de Margarida de Anjou* – temas outrora retratados por vários artistas britânicos “que Vieira dotou de atmosferas nebulosas e fortes paisagens românticas”<sup>407</sup>. Nestes últimos temas, os assuntos explorados integravam-se no revivalismo de matérias medievais, no qual Inglaterra foi pioneira relativamente a toda a Europa.

Realça-se, ainda, outro aspeto: a tela *Júpiter e Leda* contrapõe uma marcada distinção compositiva, estruturada por duas zonas: uma que insere o mito num ambiente de cores quentes, e outra “gélida e luminosa”<sup>408</sup> onde surge a paisagem. Mais uma vez, Varela Gomes refere a intenção explícita, que o pintor adota, em entender de diferente forma estes dois planos da composição. Para tal utiliza uma série de recursos, desde a utilização das cores, já aqui referida, até à exagerada demarcação das escalas. De facto, o grupo mitológico adquire uma dimensão irreal comparativamente com o cenário que o antecede, e tal mostra-se evidente quando se observa o cisne que se encontra ao lado de Leda e os restantes dispostos ao fundo. No entanto, Varela Gomes indica outro aspeto relevante para a análise desta obra: o desejo de Vieira em prolongar a paisagem, para lá da cena mitológica, através quer do lago que se estende e foge da luz incidente sobre o mito, assim como do panejamento vermelho que o delimita da misteriosa paisagem que para lá se esconde.<sup>409</sup>

Pode concluir-se que há portanto uma vontade por parte de Vieira Portuense de demarcar dois momentos compositivos, quase como duas temáticas, não deixando, o observador, ignorar a paisagem ou classificá-la simplesmente como um fundo neutral. Há aqui uma intenção de a glorificar, apesar de ainda associada ou dependente de outro tema, mais recorrente e aceitável na época, mas já gritando por uma autonomia que ser-lhe-á mais acessível em obras como *A fuga de Margarida de Anjou* [Fig. 104].

Não restam dúvidas que o artista portuense reteve este gosto assim como as técnicas da pintura de paisagem a partir do seu mestre Jean Pillement, contudo, a sua estada em Roma terá dado o apoio necessário para o desenvolvimento deste motivo, visto que terá sido exatamente nesta cidade que este tema fora reinventado. O processo de

---

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>407</sup> *Ibid.*

<sup>408</sup> GOMES, Paulo Varela - **Vieira Portuense e a Arte do seu tempo**. Lisboa: [s.n.], 1987. Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa., p. 53.

<sup>409</sup> *Ibid.*

historização da paisagem, operado por Vieira, não é feito, contudo, à maneira de Poussin: pintado de acordo com uma ordenação erudita de sedimentos temporais. A tradição do pintor era outra: a de Francesco Albano (1578-1660), Claude Lorrain ou Gaspar Dughet (1615-75), com raiz na paisagem classicizada<sup>410</sup>.

Entretanto, na agitação dos finais do séc. XVIII, um novo olhar para a natureza surge em Portugal; primeiramente por via da visão do viajante em busca da paisagem, arqueológica, geográfica, botânica ou exótica, mas, logo, se afirma como procura na afirmação da identidade territorial. É o caso da construção da paisagem tropical do Brasil.

O empreendimento colonial português não possuía o caráter normativo característico da colonização espanhola. Ao contrário desta, era moldado pelas peculiaridades culturais da nobreza quinhentista portuguesa, notadamente pelo extremado valor que então se atribuía à autonomia da personalidade. Sob a orientação desse espírito de fidalguia, a busca de prosperidade e de riqueza fácil seria traço fundamental da presença portuguesa no Novo Mundo. Nunca se tratou exatamente de uma colonização, sendo mais uma “feitorização”<sup>411</sup>. Inversamente à colonização espanhola que, a partir de novas cidades, geometricamente impostas, buscou impor-se na paisagem, as cidades que os portugueses construíram na América não possuem força de ordenamento: acomodam-se ao quadro da natureza e sua silhueta enlaça-se na linha da paisagem.



Figs. 103, 104 – *Camponeses junto a ribeiro*, 1781-84, Jean. Pillement. *A fuga de M. de Anjou*, 1798, Vieira. Portuense.

<sup>410</sup> GOMES, Paulo Varela – **Vieira Portuense**. Lisboa: Ed. Inapa, 2001, p. 26.

<sup>411</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de - **Capítulos de Literatura Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 76.

A “feitorização” portuguesa subordinava a vontade à natureza, como um dom de Deus, ou pelo “exercício daquele bom senso amadurecido na experiência, que faz com que as obras humanas tenham mais de natureza do que de arte”<sup>412</sup>.

A necessidade de afirmação de uma identidade simbólica na paisagem do Brasil, apenas se torna uma preocupação após o período em que a colônia portuguesa transitava a Reino e em que os olhos europeus viam despontar um império nos trópicos.

De facto, fascinados pelo Novo Mundo, muitos europeus que chegaram ao Brasil tinham em mente representações pautadas por modelos de civilizações antigas. A viagem à Itália tinha-se tornado o sonho de todos os humanistas em busca da civilização clássica e satisfazia a aspiração a uma cultura artística ideal. Assim, a moldura através da qual os europeus contemplam a paisagem brasileira derivou, frequentemente, do modelo da *grand tour*. Por exemplo, nas representações feitas por viajantes do Rio de Janeiro setecentista, o ênfase recaía sobre o Aqueduto da Carioca, dando relevância à engenharia humana e aos símbolos da civilização e progresso<sup>413</sup>.

Com a construção da nova Corte nos trópicos, a cidade de Rio de Janeiro ganha uma vertente cosmopolita que, até aí, nunca conhecera. É neste cenário que emergiu a iniciativa de levar para o Brasil uma Missão Artística Francesa, em 1816, com a finalidade de institucionalizar o ensino artístico no Brasil.



Fig. 105 – Floresta virgem do Brasil, 1816-19, Charles de Clarac.

<sup>412</sup> ESTEVES, Paulo Moreaux Lavigne - **Paisagens em Ruínas: Exotismo e Identidade Nacional no Brasil Oitocentista**. Dados. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 41, nº 4, (1998), pp. 80-82. [Acedido a 24 de Novembro de 2012]. Disponível na internet: <http://dx.doi.org/10.1590/S0011-52581998000400005>.

<sup>413</sup> BELLUZO, Ana Maria – O viajante e a paisagem brasileira. Porto Alegre. Nº 25 (Novembro, 2008), p. 44.

A academia, assim estabelecida, veio adicionar à imagética advinda do ideal arcádico, manifesto nos muitos artistas em viagem pitoresca pelo Brasil, que estavam no encalço de uma tradição paisagística particular, fortemente associada à mística da identidade nacional<sup>414</sup>. O mesmo procedimento seria praticado pelos viajantes europeus frente ao cenário brasileiro.

Neste contexto, os escritos de Alexander von Humboldt, protagonizaram um papel basilar como impulso e alicerce do pensamento sobre o registo visual da natureza americana, salientando a relevância em desenvolver uma vertente de pintura de paisagem dedicada aos trópicos<sup>415</sup>. Na sequência deste apelo, a primeira obra que adquiriu um valor paradigmático foi o desenho aguarelado *Floresta virgem do Brasil* (1816-19), de Charles Jean Baptiste de Clarac (1777-1847) [Fig. 105], baseado em observações do natural feitas no percurso de uma viagem ao Rio de Janeiro<sup>416</sup>.

Nesta representação, amplamente difundida na versão de gravura, a imagem está estruturada por dois elementos essenciais: o tronco de uma árvore gigantesca, cuja sombra cria uma área de escuridão no primeiro plano, e um riacho, cujas águas refletem os raios de sol que penetram na densa floresta através de uma clareira: silêncio, sombra e mistério. A combinação da imensidão da flora, a escuridão e a grandiosidade – que é, ainda mais, imponente quando confrontada com as diminutas figuras de índios cruzando o ribeiro – é uma referência inequívoca à ideia do sublime, facilmente transposta para uma nova e promissora paisagem.

O que o artista viajante procura na América também tem conotações ideais; em certa medida tenta descobrir imagens com um valor generalizante: uma paisagem que resuma as singularidades da fisionomia regional, indivíduos representativos de uma determinada sociedade, enfim, tudo o que permita construir uma identificação típica de um país ou de uma região<sup>417</sup>.

A partir de 1822, quando defrontada com a tarefa de construção da ordem pós-colonial, a ação do Estado Imperial foi pautada pela afirmação de um caráter nacional à miríade de interesses presentes nas províncias do vasto Brasil. Sob a sombra do exotismo e, com ele, da prédica europeia para o novo mundo, a jovem nação irá produzir o

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>415</sup> HUMBOLDT, Alexander – *Essai sur la géographie des plantes*. [S.I.]: [s.n.], 1805-07. *Ibid.* – *Kosmos*. [S.I.]: [s.n.], 1845-65. Citado por DIENER OJEDA, Pablo – *A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes*. *Porto Alegre*. Nº 25 (Novembro, 2008), p. 81.

<sup>416</sup> DIENER OJEDA, Pablo – *Op. cit.*, p. 85.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

“abrasileiramento” da natureza<sup>418</sup> e dos primeiros habitantes americanos através da pintura de paisagens atemporais, positivas, exemplares e, sobretudo, capazes de estabelecer as singularidades necessárias ao processo de identificação nacional. Dessa forma, o exotismo brasileiro, num movimento similar ao europeu, irá produzir um veto à autorreflexão: o contato com a natureza dá-se exclusivamente através do olhar; um olhar pasmado que se resolve no “êxtase ante a sua selvagem maravilha”<sup>419</sup>.

Entretanto, na Europa, com o instalar do Romantismo, a leitura de paisagem apresenta uma crescente elaboração conceptual indissociável de componente pictórica, conformada em torno da noção - central a partir do séc. XVIII - de “pitoresco”. Este aspeto aponta, desde logo, para acentuação do carácter quase puramente visual que orienta a perceção do espaço natural, desenvolvendo-se lentamente no sentido a uma apreensão sensorial. Nesta conjuntura, Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-77) dão o mote, com narrativas explícitas de paisagens.

A presença do espaço natural na prosa garrettiana, apesar de ambígua pela presença da componente clássica, é forte, com particular destaque para *Viagens na Minha Terra*, publicado em 1846. Também por toda a poesia de Herculano perpassa o sentimento de uma paisagem claramente enfatizada que funciona como o próprio *locus* identificador simbólico de princípios morais.

“Belo ermo!, eu hei-de amar-te enquanto esta alma,  
Aspirando o futuro além da vida  
E um hálito dos Céus, gemer atada  
À coluna do exílio, a que se chama  
Em língua vil e mentirosa o mundo.  
Eu hei-de amar-te, ó vale, como um filho  
Dos sonhos meus. A imagem do deserto  
Guardá-la-ei no coração, bem junto  
Com minha fé, meu único tesouro.”<sup>420</sup>

<sup>418</sup> A partir do séc. XIX, a leitura dos viajantes naturalistas (o olhar interessado e classificatório) serviu de rede interpretativa superponível a qualquer paisagem. Rede atemporalizadora, positiva, definidora de singularidades botânicas, humanas e geográficas locais, capaz de deter tanto o olhar auto-reflexivo, petrificado por uma paisagem-só-prancha, como imagem, não territorializada do Brasil. SÜSSEKIND, Flora - **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 113-114.

<sup>419</sup> LIMA, Luís Costa - **O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 134.

<sup>420</sup> Extrato do poema *A Arrábida*, Estrofe XI. HERCULANO, Alexandre – **A Harpa do Crente**, [S.I.]: [s.n.], 1837. [Acedido em 30 de Maio de 2012]. Disponível na internet: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/herculan.htm> .



*A Arrábida* (1837), na linha de outros poemas de Herculano, pode considerar-se como texto paradigmático de uma prática literária que, já no seu início, tipifica um conjunto de imagens que gravarão o que depois se tornará estereótipo romântico na visão e vivência da paisagem. A solidão e a melancolia, o reconhecimento do sentimento do sublime, a analogia entre forças naturais e as humanas. Os quadros paisagísticos, apresentam-se como sítios eleitos pelo sujeito, ou com o fim de se retirar da sociedade mundana, ou para voltar a encontrar as forças físicas e morais que lhe tinham faltado; o *Genius Loci* desses lugares corresponde à sua força regeneradora e pacificadora. Em meados do séc. XIX, esta visão da paisagem tornar-se-á na vertente central, nomeadamente para as obras de Júlio Dinis (1839-61), tais como *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871)<sup>421</sup>.

Mas é, sobretudo, ao nível da utilização simbólica dos elementos e cenários naturais que se situam, quer os paradigmas, quer os estereótipos mais representativos da literatura romântica portuguesa, funcionando como marcas explícitas de uma estesia que o sujeito pretende poder manifestar.

No contexto da arquitetura, apenas na transição do séc. XIX para o XX, se assiste a um breve episódio erudito e coerente na história da intervenção na paisagem, preconizado por Raul Lino (1879-1974).

Durante a sua formação na Alemanha, William Morris e John Ruskin eram já nomes populares. Aí conheceu Albrecht Haupt (1852-1932) - profundo conhecedor da cultura portuguesa de quinhentos – o qual lhe teria transmitido o “olhar”, de síntese militante, para a arquitetura de Portugal.

A sua convivência com Haupt, durante os dois anos de trabalho no seu atelier, deu a Lino uma sólida formação germânica, influenciada pelos *Arts & Crafts* e enriquecida pela leitura de Henry Thoreau e Goethe. Thoreau será de extrema importância na formulação do pensamento de Lino no modo como este interpreta o espaço natural como fulcro vivencial do homem, que a sociedade industrial, paradoxalmente, repele, mas, simultaneamente venera.

Raul Lino, apesar da sua estreita ligação com a Academia Nacional de Belas Artes, sempre evitou a prática das linguagens mais comuns das *Beaux-arts* vigente em Portugal - por via de Ventura Terra (1866-1919), em Lisboa, ou Marques da Silva (1869-1947), no Porto - e cria uma linha de pensamento “encarada no âmbito da pastoral visão idílica do

---

<sup>421</sup> BUESCO, Helena Carvalhão - *Natureza e Paisagem (e a Literatura Romântica)*. In: BUESCO, Helena Carvalhão (Coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 367-369.

campo, onde se refugiou o sector mais culto da sociedade portuguesa”<sup>422</sup>: a geração de 90, composta por nomes como Teixeira de Carvalho, Ribeiro Artur, Pessanha, Fialho, historiadores e críticos de arte que elogiavam e apoiavam o jovem arquiteto. Sobre este sentimento nacionalista já se tinha pronunciado a geração de 70 (Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz, Oliveira Martins e Guerra Junqueiro).

A sua reflexão sobre a questão do espaço natural, num tempo onde ela escasseava quase por completo no país, provinha de um empenhado “anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal, o desejo de restabelecer o decoro, pelo menos nas aparências, que deve ter o cenário da nossa vida”<sup>423</sup>. Esta preocupação constitui uma base importante do seu raciocínio em defesa de uma arquitetura nacional. Nomeadamente, na casa unifamiliar, centro das suas atenções enquanto representante mais ilustre do movimento da Casa Doméstica em Portugal e arquiteto fundamental da corrente da “Casa Portuguesa” que é, afinal, a continuidade, por cá, desse movimento, reconhecível em muitos países europeus<sup>424</sup>.

A *Casa do Cipreste* (1912) constitui exemplo de um projeto sentimentalmente estudado por Lino, cujas ideias de Thoreau se faziam sentir na forte relação entre a afirmação pontual do Lugar Ideal e a envolvente natural, rude e rochosa [Fig. 101]. Trata-se de uma construção inserida na Natureza onde o espaço vivencial, organizado em torno de uma clareira/pátio exterior, segue a irregularidade do terreno através de uma construção orgânica, que lhe dá continuidade, e que se desenvolve adaptando-se às invariantes formais e simbólicas do Sítio.

Após esta fugaz abordagem por Raul Lino, o momento próximo que no panorama da arquitetura contemporânea nacional, sendo o primeiro, é também o mais importante fator de construção de uma ideia de paisagem genuinamente portuguesa, prende-se com a propaganda da descoberta de Alvar Aalto. Talvez, com essa revelação, se apresentem, como que em deslumbramento, outras ricas referências e arquiteturas que à paisagem se apegam ou nela se fundem.

Também as fortes e ricas relações estabelecidas entre alguns das mais relevantes personagens das contemporaneidades portuguesa e brasileira, em matéria de arquitetura, serão particularmente relevantes a partir dos finais dos anos quarenta, e perdurarão,

<sup>422</sup> TOSTÕES, Ana – *Arquitectura moderna e obra global a partir de 1900*. In: RODRIGUES, Dalila (Coord.) *Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX*. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, Volume 16, 2009, p. 15.

<sup>423</sup> LINO, Raul – *Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos*. *Ver e crer*. Nº 8, (Dezembro, 1945), p. 37.

<sup>424</sup> TOUSSAINT, Michel – *A Paisagem Segundo Raul Lino*. *Jornal Arquitectos*. Nº 206, (Maio/Junho, 2002), p.106.

quando a cultura arquitetônica nacional se abalança no exterior e passa a participar com regularidade no debate internacional sobre a modernidade, instalado nos CIAM, ao longo de toda a década de cinquenta.

Aí, já pontua, então, intensa e criticamente, a genialidade da nova arquitetura moderna brasileira. Destacam-se, incontornavelmente, junto dos mestres do moderno racionalismo europeu, os nomes mais relevantes de Lúcio Costa (1902-1998) e Óscar Niemeyer (1907-2012), difundidos conjuntamente com a expressão de uma arquitetura jovem, democrática e otimista, que culminará, em 1960, a olhar o futuro a partir do planalto central da nova Brasília.

Porém, não parece ser possível ou justo fazer uma aplicação direta da ideia de paisagem, tal como ela é entendida no moderno projeto Europeu, para incorporação na ideia de cidade contemporânea pelo olhar brasileiro dos arquitetos que no Rio de Janeiro experimentam a lição de Le Corbusier. A paisagem veiculada não pode ser subestimada mas dificilmente se aplica no contexto sul-americano.

Na verdade, a paisagem natural brasileira não é afável como a europeia do século XX, e a sua agressividade onnipresente não convém nem interessa a estes arquitetos do sul tropical; de sertão ou selva, de clima extremo e também de uma sociedade tão complexa e rude quanto acolhedora e anfitriã, que em Brasília se explica facilmente. Eles vão impor-lhe uma outra e nova ordem, a que a natureza deverá submeter-se, para só depois, com tempo e a luxuriante expressividade tropical, envolver e acolher a arquitetura – dando sentido ao desejo da intervenção.

Talvez inconsciente, este desejo está muito próximo e é recorrente na vontade de todos os arquitetos, e podemos reconhecê-lo no discurso de O. Niemeyer, na sua obra *As curvas do tempo*<sup>425</sup>, ou nas declarações de Fernando Távora, que se revela, ao afirmar orgulhoso e cúmplice, que, muitos anos depois, as suas obras estarão melhores, pois a natureza tê-las-á então “acolhido”<sup>426</sup>.

Brasília era já realidade incontornável, admirada e estudada como paradigma, que parecia poder suportar o cruzamento da vida com a democracia, na nova paisagem, ainda que, talvez inocentemente, só a objetualidade da Arquitetura lhe desse ainda forma e imagem reconhecíveis. A realidade brasileira é singular e é necessário aprofundar a sua compreensão para falar de uma paisagem que aí, nada pode ter de comum com a paisagem europeia.

<sup>425</sup> NIEMEYER, Óscar - *As Curvas do Tempo, Memórias*. Lisboa: Campo das Letras, 2000.

<sup>426</sup> MOURA, Eduardo Souto - *Não há duas sem três*. *Jornal Arquitectos*. Nº 217, (Outubro/Novembro/ Dezembro, 2004), p. 29.

É, aparentemente, consensual, que terão sido estas algumas das múltiplas raízes do movimento que, no Porto, reafirma a paisagem no lugar – tantas vezes disfarçado de pré-existência – que vai encontrar em Álvaro Siza (1933) o seu mentor privilegiado. Na verdade, esta sensibilidade que se faz projeto no desenho de Siza acabará por sucumbir a um sistema mais intelectualizado, de construção teórica e robustecimento da mensagem arquitetónica. Fantástica é a percepção de que, nessa convulsão incontornável da pós-modernidade em que o próprio Siza se não revê – pelo menos imediatamente – os seus discípulos experimentarão caminhos mais relacionais; quando a hostilidade dos lugares o incomoda, a eles parece estimular. A paisagem tenderá, naturalmente, a intelectualizar-se, integrando a arquitetura como sensibilidade e conhecimento progressivamente consciencializado, que dispensa enquadramento estilístico ou código artístico de referenciação.

A experiência italiana, e a sua influência em todo o sul da Europa, não pode ser subestimada e vai marcar de modo vigoroso o debate interno e a experimentação subsequente no quadro português, apesar de também por cá ser o domínio espacial da cidade, e a complexidade do urbano, que transportam com mais vigor a mensagem humanista e a libertação organicista. São essas as questões que importa reter, e que vão pressionar toda a experimentação posterior em Lisboa (Olivais e Chelas), já no turbulento enquadramento do debate humanístico centro-europeu dos anos sessenta, que culminará nas manifestações de Maio de 68. Nuno Portas será o protagonista nacional mais visível neste processo e as suas obras deste período, tal como o prefácio à história de Bruno Zevi (1918-2000), redigido em 1965, e o capítulo sobre a modernidade portuguesa<sup>427</sup>, incluído na mesma obra, permitem facilmente compreender. A complexidade e as limitações de um processo que decorre, longamente, sob as dificuldades de um governo nacionalista e ditatorial, a quem não interessa tanto a mudança como o controlo das manifestações alternativas de adaptação aos tempos.

A natureza mais selvagem e impoluta vai atrair e forçar essa conquista, tal como o bucólico da natureza apropriada pelo uso produtivo, no campo, ou pela memória, no centro da cidade histórica.

A arquitetura portuguesa recente transporta no seu código genético, pelo menos desde que Álvaro Siza ensaiou na *Casa de Chá Boa Nova* (1958-63) [Fig. 108], nos finais dos anos cinquenta, uma arquitetura que incorpora em equilíbrio arte e paisagem. Intervenções que se instalam confortavelmente nas estruturas geofísicas para oferecerem

---

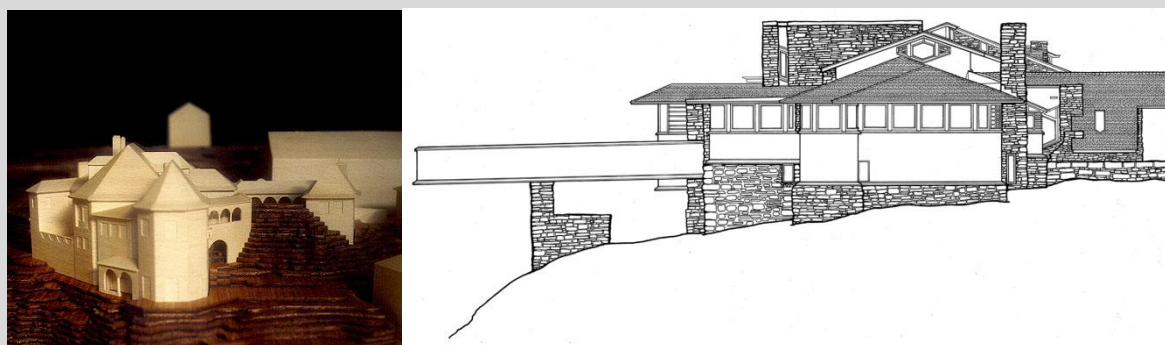
<sup>427</sup> PORTAS, Nuno - *A evolução da Arquitectura Moderna*. in Zevi, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*. 2º vol. Lisboa: Arcádia, 1973, pp. 730-744.

paisagens complexas mas compreensíveis, porque fundadas em linguagens acessíveis, de diálogo simples, onde suporte e objeto são equivalentes e estabelecem o refúgio (ou, abrigo em discurso neutro) aos fluxos do habitar contemporâneo.

Os discursos do sublime e do pitoresco constituem estruturas psicológicas de muito fácil compreensão, de há muito assimiladas culturalmente, no contexto da nossa sociedade paisagista europeia, e serão, numa primeira fase, as mais exploradas pela arquitetura nacional.

Quando ocorrem, mais tarde, regressos pontuais à rigorosa disciplina modernista e racionalista, que repõem a linearidade e o rigor da forma pura, sempre a dimensão decorrente da plasticidade das formas vai ser, em Portugal, transposta para uma escolha e textura dos materiais, ou combinada com os mais recentes desenvolvimentos da arte. A própria arquitetura passa a ser representada pelo sítio, e o lugar dissolve-se numa Arquitetura da Paisagem<sup>428</sup>. Fernando Távora descreve bem este sentimento, que vai procurar na relação humilde da paisagem rural do campo nortenho, para remeter em forma de arquitetura clássica e simples, de um modo erudito que o caracteriza peculiarmente, nos primeiros momentos deste período. Encontrará esta relação em *Taliesin*<sup>429</sup>, e descreve-a de modo expressivo:

“A paisagem, sem ser grandiosa é grande, e os edifícios sem serem grandes sentem-se perfeitamente na paisagem, sem, de qualquer modo a desvalorizarem. A ideia de *Taliesin* como uma construção desfez-se nesse momento no meu espírito; *Taliesin* é uma Paisagem, *Taliesin* é um conjunto, em que é porventura difícil distinguir a obra de Deus da obra dos Homens.”<sup>430</sup>



Figs. 106, 107 – Casa do Cipreste, Sintra, 1912, Raul Lino. *Taliesin West*, 1937, F. Lloyd Wright,

<sup>428</sup> CARDIELOS, João Paulo – *Op. cit.*, p. 232.

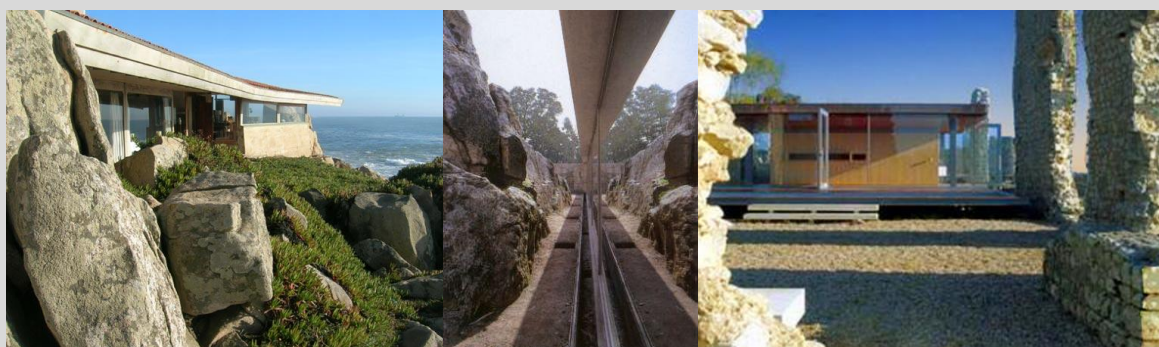
<sup>429</sup> Vasta intervenção, iniciada em 1911, é composta por três alas que incluem a área de habitação, um estúdio e edifícios de exploração agrícola. Frank Lloyd Wright usou *Taliesin*, não apenas como forma de explorar a plenitude das suas ideias orgânicas, mas, sobretudo, como formação de jovens arquitetos e paisagistas.

<sup>430</sup> TRIGUEIROS, Luiz - **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993, p. 93.

Para Frank Lloyd Wright, *Taliesin*, [Fig. 107], foi local de refúgio (local originalmente escolhido para residência de Wright e da sua amante Martha “Mamah” Cheney) bem como para outros tantos artistas que por lá passaram, refugiados de uma Europa em guerra. Sítio de fuga ao compromisso urbano, várias vezes destruído pelas chamas, outras vezes em perigo de desaparecer, é, também pontualizado pelo túmulo de Mamah, a mulher assassinada e queimada em *Taliesin* que Wright enterrou naquele lugar. *Taliesin* é, deste modo, um estranho decalque do tema da Arcádia de *Paisagem com as cinzas de Fócion* de Poussin, onde coabitam o anseio à felicidade e a morte.

Em Siza, a “curva criativa”<sup>431</sup>, livre e expressionista, inscrita na técnica construtiva do betão, só é agora reconhecível simbolicamente, pois é reeditada na composição liberta do rigor geométrico do purismo racionalista. A forma complexa, a liberdade dos planos, das aberturas, volumes e vazios, deve a sua morfogénese à carga poética que o autor permite incorporar, agora que se libertou dos ditames da ordem moderna.

A composição evoluiu primeiro para uma complexidade formal que, no *Banco de Oliveira de Azeméis*, concebido entre 1971 e 72, sintetiza de modo sublime todo o vigor e riqueza do instrumento geométrico. Sem subestimar a paisagem, Siza desenha para a cidade moderna e sente-se bem, no conforto do centro consolidado. No entanto, a sua sensibilidade paisagista vai traí-lo sempre que a cidade se desvanece na fragmentação periférica, onde não reconhece os meios para o seu conforto clássico.



Figs. 108, 109, 110 – *Casa de Chá Boa Nova*, 1958-63, A. Siza. *Casa de Moledo*, 1991-98, S. de Moura. *Casa de chá Paço da Infantas*, 1999-2000, J. Ribeiro.

<sup>431</sup> Referência à nova plasticidade obtida pelas superfícies curvas em betão da segunda fase do Estilo Internacional, de que são exemplos a *Notre Dame du Haut* (1950-55) de Le Corbusier ou o *Guggenheim Museum*, Nova Iorque (1956-59) de Wright.

Em Porto Alegre, na *Fundação Iberê-Camargo* (2008), usou como sempre faz no exterior, as armas da paisagem alheia, que aborda com informação e cultura locais, contextualizando desse modo as formas, as expressões visuais, encerrando toda a paisagem natural no desejo de um jardim, que experimentado a partir do interior, quando o não pode internalizar no seu jogo de muros e volumes, que também se reconhece nas *Piscinas de Barcelona* (2007). Para Siza a natureza inspira o desejo de jardim. Não o podendo fazer vai simplesmente - muito ao modo renascentista - contemplá-la da janela.

Já Eduardo Souto de Moura (1952) aceita essa paisagem e compõe com ela usando os instrumentos que elegeu, da arte de vanguarda, dos novos *ismos* que não rejeita e explora também; para ele, a ruína foi sempre um aliado, desde a primeira obra ao *Mosteiro do Bouro* (1989). Por isso, qualquer exercício no meio natural e de carácter excecional, transforma-se genuinamente numa grande aventura. Assim aconteceu com o *Estádio de Braga*, onde se revê o seu “herói” do momento, o artista Gordon Matta-Clark (1943-1978), conhecido pelas suas intervenções de *site-specific*. Também aqui, contemporaneamente, a ferida na pedreira foi sanada, em mais um recurso extremo de cumplicidade paisagista, emprestada dos novos exercícios da arquitetura paisagista, ou da arte, em minas e pedreiras ou obsoletas áreas industriais.

O processo que conduz um edifício à sua ruína, onde a natureza reclama a sua reposição, é, também, uma passagem do artificial ao natural. Do fascínio que a ruína exerceu sobre Souto de Moura resultou a cristalização das paredes exteriores nas quais a ruína parou no tempo - como se pretendesse romper o ciclo responsável pela transformação do artefacto em natureza – e pode explicar a sensação de tranquilidade que esta inspira: um equilíbrio entre o objeto artificial e o estado natural.

Na *Casa de Moledo* (1991-98), onde uma fachada de vidro confronta a dramática rocha da escarpa, o Sítio é profundamente transformado para acolher o objeto arquitetónico, de tal forma que no final já não prescinde dele, face à naturalidade com que este se integra e se confunde com a paisagem, expressando esta contradição de aparentar ter sempre sido o que nunca foi até à intromissão do artefacto [Fig. 109]. Para Souto de Moura (bem como para muitos outros projetistas<sup>432</sup>) esta cumplicidade na contradição revela um desejo de todos os projetos: o de igualar Adalberto Libera, em Capri.

Atualmente há uma inegável profusão de respostas recentes, na arquitetura portuguesa, que evidenciam um fascínio pela condição paisagística da arquitetura. Mais forte é esse impacto quando se percebe que resulta do produto construído de gerações sucessivas de arquitetos, com formações necessariamente distintas, realizadas em tempos

---

<sup>432</sup> Facto, talvez, enquadrável numa prática de intervenção na paisagem do sul da Europa.

e contextos culturais diversos, em muitos casos, já posteriores à abertura ao exterior do ensino da arquitetura no quadro da flexibilidade e mobilidade europeia e internacional dos estudantes.

Este processo, que está longe de ser um processo interno, é universal e manifesta uma forte tendência de crescimento, natural num quadro de construção de conhecimento alternativo, enriquecido pela importância da sensibilidade ambiental/ecológica e que tem vindo a valorizar o léxico da arquitetura, com a abordagem da paisagem.

A tentação da linguagem pitoresca, das ruínas, subsiste frequentemente, qual escudo semântico, como na nas paredes pré-existentes postas a nu na *Casa de Alenquer* (1998-2000) da dupla Manuel Aires Mateus (1963) / Francisco Aires Mateus (1964), ou na, bem mais intensa, *Casa de chá Paço da Infantas, em Montemor-o-Velho* (1999-2000), de João Ribeiro (1960); exercício de reabilitação evocador da forma do Sítio e da sua destruição como metáfora ao idílio desfrutado e depois perdido [Fig. 110]. Nesta intervenção a ideia de anterioridade e ruína interage com a materialidade concreta; uma dicotomia entre a efemeridade e a perenidade contaminada pelo seu trabalho na área da cenografia. Em parte, o aspeto imaterial da sua envolvente é conseguido pelo perímetro transparente que limita o espaço construído apenas a dois planos horizontais: cobertura e pavimento. Evidenciam-se, deste modo, os planos verticais das paredes em ruína do castelo de Montemor-o-Velho que revelam tanto o que está presente, como o que se encontra ausente, tornando-se incontornável o sentido de concepção de vazio fértil. A projeção imaginativa do passado apela para a reflexão e constitui um *memento mori*, enquanto ligada à ideia da Morte, ela é a própria encenação do Tempo.

A dicotomia percetiva entre paisagem-cenário/paisagem-suporte e os seus componentes visuais e hápticos do fenossistema<sup>433</sup> foi, desde cedo, reconhecida por João Carrilho da Graça (1952) que, até ter desenvolvido uma relação mais estreita com o trabalho dos arquitetos paisagistas, recorreu ao termo território (consciente das limitações deste termo) para se desvincular da carga cenográfica do termo paisagem. Esta assinalável preocupação semântica traduz a consciência e reconhecimento da diversidade e especificidade das formas de Paisagem em que opera, é percetível de forma clara em obras frutíferas como a *Piscina Municipal de Campo Maior* (1982-1990) ou, de uma forma mais abstrata, na quase redução aos elementos primordiais - rocha e céu - da *Igreja e Centro Paroquial dos Assentos* (1993-2009) em Portalegre, dois exemplos cronológica e formalmente extremos.

---

<sup>433</sup> Conjunto de elementos visíveis, em oposição aos componentes da paisagem ocultos que compõem o criptossistema.



A ideia de experiência é implícita na obra Carrilho da Graça e na relação desta com a Paisagem: o acontecimento do encontro concreto entre o homem e o Sítio, a intensificação particular de um momento e um lugar. Encontramos esta mesma postura na geração de arquitetos formados nas décadas seguintes, participando na estruturação do Sítio de acordo com uma escala profundamente humanizada, contida e sensível, prefigurando um modelo de abordagem à paisagem particularmente evasivo e singelo, contrastando, frequentemente, com as intervenções invasivas e provocadoras do panorama internacional dos finais do séc. XX e princípios do XIX.

Pode-se concluir do exposto, a existência de particularidades na ideia de Paisagem em Portugal que alimentam uma visão da Arcádia com detalhes que não se alinham completamente com os estereótipos mais eruditos, universais e intemporais de génese neoclássica.

Uma das divergências assenta no profundo enraizamento da concepção metafísica em que o homem foi colocado no Mundo, logo não é um ser primordial do Mundo, com origem na interpretação bíblica. Assim, num ambiente consensual na ideia da Criação, as marcas de humanização são sempre “estranhas” à natureza. A sua contemplação é experimentada com um certo sentimento de não pertencer ao espaço natural; somente após agir materialmente sobre este, ganha o privilégio de se sentir parte integrante do Sítio.

Outra especificidade no entendimento da paisagem reside, precisamente, na leitura da Arcádia como antítese do artificialismo e da elaboração. Singularidade já expressa pelo padre Almeida Teodoro em 1789, na sua formulação do Sítio ideal na Natureza como refúgio do artificialismo e da fadiga existencial urbana<sup>434</sup>.

Com o decorrer dos tempos foi-se enraizando, de forma quase exclusivamente erudita, a visão da Arcádia despojada, primitiva e de singeleza quase rural. Lugar de sujeição vivencial ao brutalismo da paisagem, ora encostando-se à massa dura e estável do rochedo, ora disfrutando a amena sombra sob a copa da árvore.

São incontáveis os exemplos decorrentes desta leitura da Arcádia, relacionados com a intervenção na paisagem no nosso território: a subtil enfatização construtiva do Sítio ideal carmelita do Buçaco, os cenários da serra de Sintra sob penedos isolados pintados por Cristino da Silva, o registo afetivo do lugar na paisagem levado a cabo pelo Inquérito à Arquitetura Regional de 1955-60 ou os muros materializados pelo granito rude,

---

<sup>434</sup> ALMEIDA, Teodoro de – **O Feliz Independente Do Mundo E Da Fortuna**. Tomo I. Lisboa: Régia Officina Typográfica, 1789, pp. 52-118.

simultaneamente isoladores e reveladores, nas intervenções na paisagem de Souto de Moura, são alguns dos paradigmas desta visão arcadiana.

É revelador que a composição de espaços referentes à Arcádia na pintura portuguesa dos séculos XVIII e XIX apresente características específicas do entendimento da natureza utópica no contexto da cultura lusa. Os exemplos da pintura pré-romântica e romântica no território português seguem modelos ocidentais, frequentemente, através da literatura. Talvez devido à permeabilidade a esta via de influência e à reduzida interatuação com a pintura contemporânea do resto da Europa, o caso português é mais tendente a seguir interpretações descritivas abstratas acerca do Sítio ideal, do que a concebê-lo concretamente no seio da paisagem.

Para além da, constante na matriz nacional, escala contida de intervenção, existe uma poética nos objetos arquitetónicos de carácter mais espontâneo, enquanto reveladores de uma leitura do lugar, onde a influência de modelos exógenos se afirma ausente. Frequentemente decorre de um impulso construtivo tão imediato que o edificado resultante e a solução preconizada tornam-se indistintos.

Comparando um conjunto de telas, dentro do universo<sup>435</sup> cujo referente se encontra delimitado no espaço da Arcádia como foco vivencial central, as composições das pinturas portuguesas, relativamente aos principais quadros europeus do imaginário arcadiano, revelam espaços mais fechados, com simplificação dos planos intermédios e sem uso de planos longínquos complexos.

Em suma, a especificidade do caso português na intervenção na paisagem, exhibe uma estruturação no gesto humanizador e temporal de expressão singela, quase minimalista, como fuga ao artificialismo elaborado do urbano e de submissão à rudeza como essência do natural. De uma forma abrangente, no âmbito da sua análise do carácter, os indicadores visuais apresentam um elevado grau de legibilidade, porém, parcialmente à custa da falta de complexidade que resulta na reduzida capacidade de absorção visual.

Este tipo de estruturação da paisagem expõe claramente vulnerabilidades que urge detetar, estudar e desenvolver o número máximo de contribuições qualificadoras.

---

<sup>435</sup> Nesta abordagem comparativa, o universo foi balizado pelo período de 1660 a 1860. O critério para a limitação do conjunto de obras baseia-se, por um lado, na deteção da imagénica que mais contribuiu para a definição do paradigma pictórico da Arcádia (os cadernos de desenho *Veritatis Liber* de Lorrain, as paisagens clássicas de Gaspard Dughet ou as terríveis de Rosa) e, por outro lado, os trabalhos (de Vieira Portuense e Cristino da Silva) que mais profundamente reinterpretaram esse imaginário no contexto português. Entre estes dois acontecimentos decorreram duzentos anos, período no qual o modelo compositivo perviveu graças à sua formulação preconizadora do Neoclássico e à *décalage* da cultura oitocentista em Portugal.

### 3.3. Confronto com Situações Concretas

O subtítulo da presente tese anunciava já, com plena antecedência, uma abordagem de cariz concreto do tema. É, portanto, inevitável a condução do percurso estruturante de investigação no sentido operativo de modo a sustentar a sua aplicabilidade na prática da intervenção arquitetónica atual, pretendendo-se, com particular convergência no panorama português.

Tendo chegado à parte de interpretação final deste estudo, etapa decorrente da procura pelo “Significado”, pelo “Reconhecimento” e pela “Prática”, onde se intentou sistematizar os recursos teóricos, há que disciplinar o eixo de investigação expondo de forma panorâmica a articulação das principais teorias base e os seus contributos na metodologia da análise da paisagem utópica. Esta orientação interpretativa legitimará o conjunto de respostas face às questões que naturalmente surgem neste contexto, tais como: como funciona esta base metodológica? Quais as suas aplicações práticas?

É essencial ter, igualmente, em conta as problemáticas expostas, as respetivas implicações, às quais o caso português é mais vulnerável, bem como os perigos que representam e as soluções a preconizar.

Por outras palavras, como já ficou referido na Parte antecedente, não é detetável uma metodologia consensual para avaliação da paisagem, e, muito menos, que se encontre direcionada à intervenção arquitetónica nesse meio. Existem vários critérios de avaliação que são considerados nas mais diversas linhas de investigação no domínio da paisagem, os quais refletem, por vezes, uma grande sobreposição e correlação entre as mesma, exigindo, por isso, uma seleção bem ponderada.

#### 3.3.1. Aplicação Prática da Metodologia

Após o processo de fusão dos diferentes contributos para a composição de um modelo de análise da forma/carácter com simultaneidade de descritores, de onde se evidenciam a tese do espaço/tempo projetado<sup>436</sup> de Yi-Fu Tuan e a proposta de

---

<sup>436</sup> TUAN, Yi-Fu -*Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008, pp 34-50.

posicionamento bi-axial dos conceitos da paisagem<sup>437</sup> de Mari Tveit, poder-se-á dar início ao ensaio deste novo processo de cariz avaliativo com base do diagrama resultante.

Trata-se de um sistema simplificado de leitura intuitiva, composto, na sua essência, por dois eixos. Esquema gráfico do espaço/tempo projetado a partir do corpo humano no ato da percepção da paisagem [Fig. 86], que permite o inter-relacionamento do universo de indicadores da paisagem (expostos na Parte II deste estudo) de acordo com o posicionamento relacional extrapolado no ambiente diretamente envolvente.

Para além do cariz inédito do recurso à simultaneidade de descritores, o presente método difere da análise visual, cuja leitura decorre da percepção exógena (feita de pontos e linhas preferenciais de observação ou vistas panorâmicas), através da colocação do observador no centro da paisagem; a percepção é, nesta proposta de modelo, obtida dentro do Sítio.

A recolha dos dados de leitura da paisagem, bem como a sua localização no espaço gerado pelo eixo longitudinal da Complexidade (Naturalidade-Manutenção) e do eixo transversal da Articulação (Perturbação-Coerência) do diagrama de análise, resulta numa mancha que sintetiza a interação de todos os intervenientes em presença.

Prevê-se que este diagrama poderá corresponder a uma ferramenta de grande utilidade na análise da paisagem, de uso transversal a todos os domínios que abordam o território do espaço natural. No entanto, deixar-se-á essa aplicação para futuras investigações, uma vez que a questão fulcral desta tese é a permanência do referente da Arcádia na paisagem atual, como tal, a atenção será concentrada na paisagem utópica.

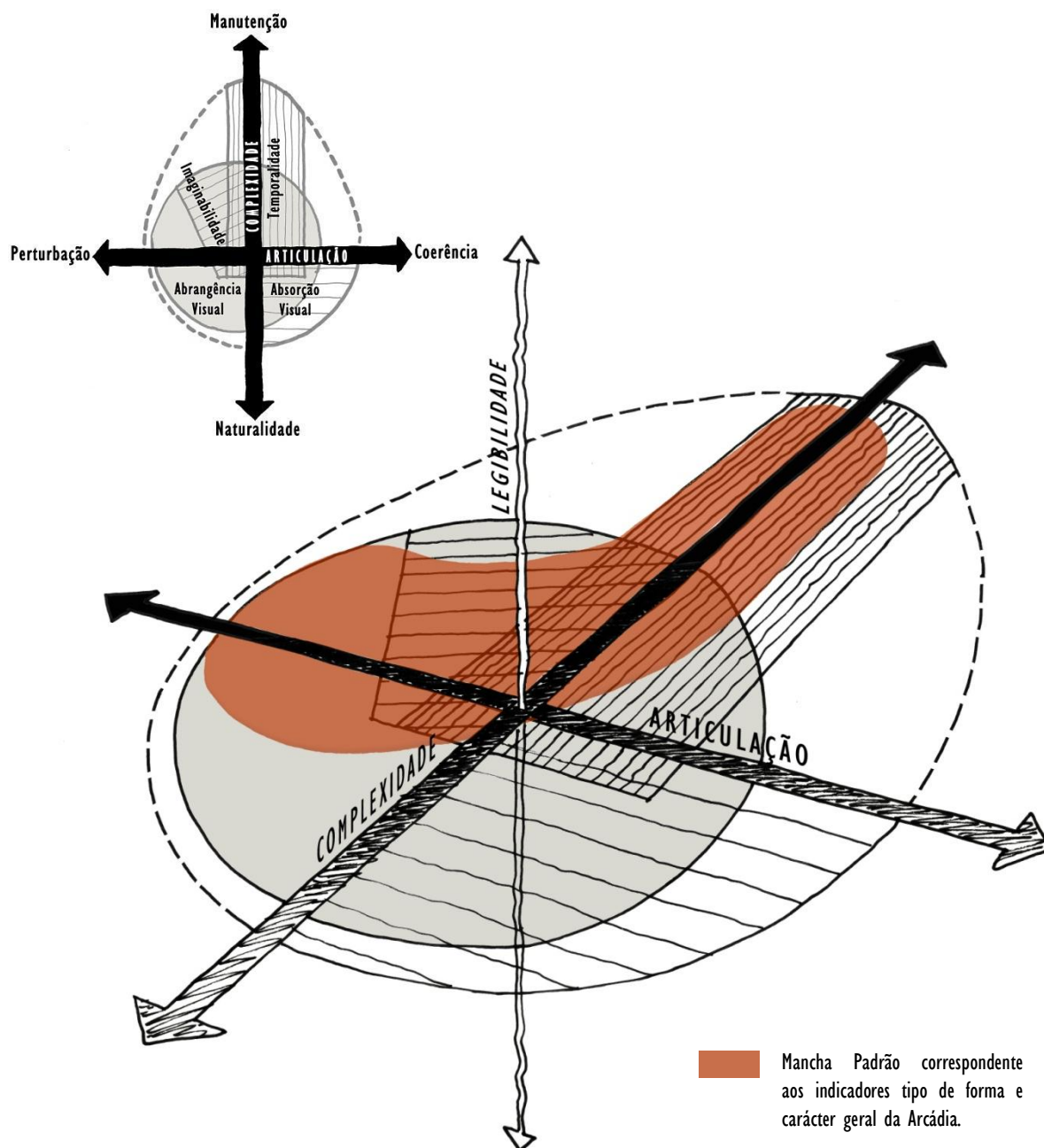
Para obter resultados de forma a proporcionar o desenvolvimento interpretativo aplicado aos diferentes casos exemplares, será necessário um procedimento que se propõe ser constituído por uma sequência de três etapas: padronização, aplicação e cruzamento.

O primeiro passo desta metodologia consiste em utilizar o diagrama de análise da paisagem para criar um padrão percetual do espaço arcadiano [Fig. 111], com base na caracterização geral da sua construção mental, exposta na parte inicial desta tese<sup>438</sup>. Para obter os dados que fundamentam a mancha do diagrama, procede-se ao registo, com a quantificação relativa, dos vários descritores da percepção do modelo de paisagem utópica,

<sup>437</sup> ODE, Åsa, TVEIT, Mari S., FRY, Gary - **Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory.** *Landscape Research*, Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 91. [Acedido a 4 de Junho de 2012]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/01426390701773854>.

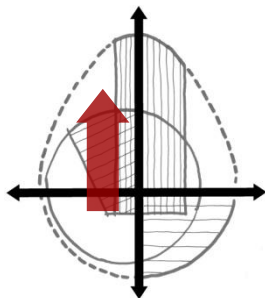
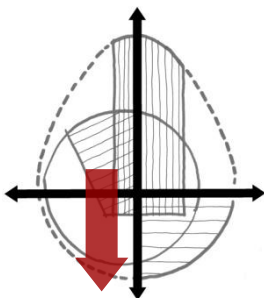
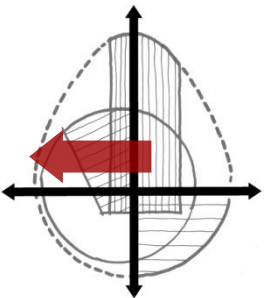
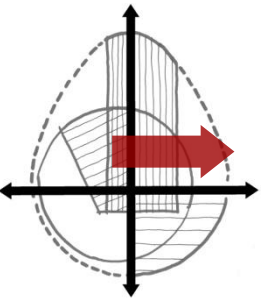
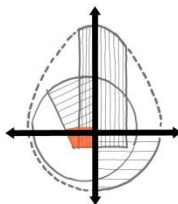
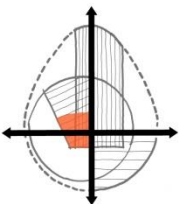
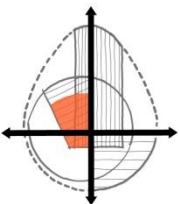
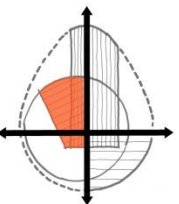
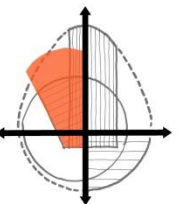
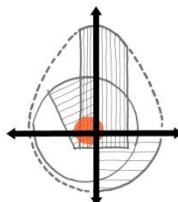
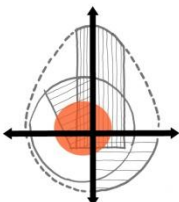
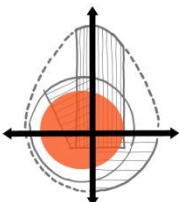

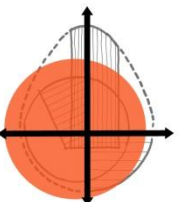
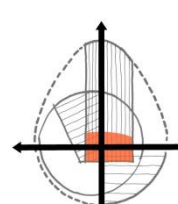
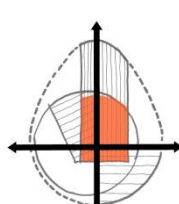
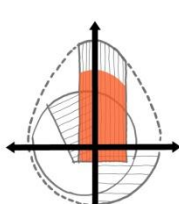
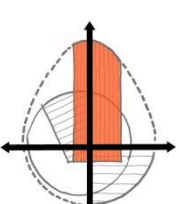
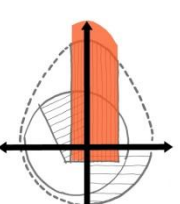
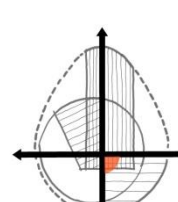
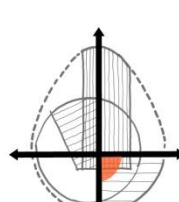
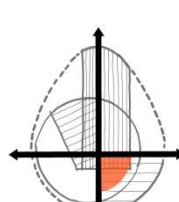
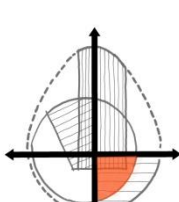
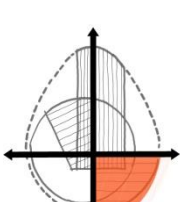
<sup>438</sup> A mancha correspondente aos indicadores tipo da Arcádia tende a ser predominantemente gerada pela vertente da manutenção (em detrimento da naturalidade) em termos de complexidade e pela perturbação (afastando-se da coerência), na articulação entre elementos do sítio. Caracteriza-se pela forte imaginabilidade e temporalidade, recorrendo a uma moderada abrangência visual, mas apresentando uma exígua capacidade de absorção visual.

sob forma de um quadro [Ver Quadro 8 em APÊNDICE 7]. Este registo avalia os descritores isoladamente, caracterizando a sua presença no ato percetivo através dos sucessivos graus de variação: “inexistente”, “médio”, “alto”, “máximo” e “ultrapassando o limite percetivo” (para os casos onde a influência do indicador paisagístico é superior ao horizonte percetual).



**Fig. 111** – Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspetiva com mancha padrão; correspondente aos indicadores tipo de forma e carácter geral da Arcádia. Desenho do autor.

**Quadro 6** – Escalas de variação de referência para a aplicação metodológica do diagrama de análise da paisagem. Quadro do autor.

1 EIXO - COMPLEXIDADE		2 EIXO - ARTICULAÇÃO			
MANUTENÇÃO	NATURALIDADE	PERTURBAÇÃO	COERÊNCIA		
					
CARACTERIZAÇÃO: DESCRITORES:	BAIXA	MÉDIA	ALTA	MÁXIMA	LIMITE PERCETIVO
3 IMAGINABILIDADE					
4 ABRANGÊNCIA VISUAL					
5 TEMPORALIDADE					
6 ABSORÇÃO VISUAL					

A transposição das quantificações obtidas no registo para o diagrama é feita de acordo com uma correlação entre a escala variação dos descritores e as respetivas manchas, aplicadas de acordo com o gráfico de referência [Quadro 6], no espaço axial do diagrama. As diferentes manchas resultantes dos graus de variação da imaginabilidade, abrangência visual, temporalidade e absorção visual definem um padrão (por agregação e sobreposição) que é distorcido através da interação com os descritores que geram os eixos da complexidade e da articulação. Esta deformação pode ser desenvolvida verticalmente: para cima se a vertente predominante for a manutenção e para baixo se esta for a naturalidade. Do mesmo modo, a ação dos indicadores opostos, perturbação e coerência, interfere na forma final da mancha do diagrama, distorcendo-a horizontalmente; respetivamente para o lado direito e esquerdo.

O passo seguinte será o aplicar este modelo de registo percetivo aos Sítios resultantes das intervenções nos vários casos de estudo, repetindo, ao nível individual, o procedimento descrito.

Na etapa final, procede-se à comparação da mancha resultante no diagrama resultante do caso de estudo com o padrão formatado inicialmente pelo referente arcadiano. Do cruzamento entre a mancha da avaliação forma/carácter do Sítio concreto e a do protótipo, resultará a deteção de áreas de convergência, sendo possível determinar a amplitude da permanência imagénica da Arcádia na intervenção arquitetónica atual.

Com base neste modelo analítico pretende-se, não apenas, avaliar a continuidade do desenho da paisagem utópica, como identificar quais os seus elementos de composição mais influentes na contemporaneidade.

### 3.3.2. Casos de Estudo

Da concretização de um projeto na paisagem, ou melhor, da construção do Sítio, nasce uma relação de vivência das espacialidades propostas que revelam, tal como no desenho, não o conhecimento geral do lugar, mas a interpretação que o autor exprime desse lugar. Ela reflete o modo como se posicionaram os elementos preexistentes, conduz-nos a quais os limites colocados pelo projeto e qual a sua escala de abordagem.

Ao refletir acerca da situação específica de uma intervenção na forma da paisagem utópica, abordamos a própria interpretação dessa forma. Noções de autonomia/dependência, de estruturador/estruturado e de afirmação/continuidade, são

constantes nas premissas conceptuais e constituem matéria base para a definição de uma sequência metodológica de interpretação da paisagem na intervenção projetual.

Com este sentido elegeu-se um conjunto de situações projetuais concretas, experiências de um lugar, que representam pretexto para a abordagem à prática arquitetónica de acordo com os diferentes pontos da paisagem onde estes objetos se integram. Utiliza-se estes objetos arquitetónicos, obras na generalidade de referência ao imaginário da arquitetura contemporânea, como casos de estudo, com especial enfoque para o panorama português. Preconiza-se que os exemplos serão isolados, tanto quanto possível, dos movimentos artísticos onde se inserem, focando preponderantemente o contexto do percurso projetual.

Dentro dos parâmetros anunciados, os critérios na seleção dos casos de estudo basearam-se, em primeiro lugar, na diversificação de ambiências e tipologias de paisagem (floresta, mar/terra, periurbano/rural, gruta, montanha, planície). Apoiaram-se, seguidamente, na separação temporal, sempre que possível, das obras assinadas por autores com práticas arquitetónicas e linguagens diferentes. Por fim, restringiram-se as opções a distintos programas funcionais, se bem que se procurou homogeneizar a escala de intervenção com o fim de, neste campo, manter uma relação formal comparativa.

Seria enganador afirmar que, no processo de escolha, se tinha excluído qualquer sentimento de empatia pelos projetos em análise. Também este argumento, naturalmente subjetivo, pesou na decisão final, a qual ficou definida nos seguintes casos de estudo:

A *Casa de Canoas* (Rio de Janeiro), as *Piscinas de Leça da Palmeira* (Porto), as *Piscinas de Campo Maior* (Portalegre), o *Centro de Visitantes da Gruta das Torres* (Açores), *Casa no Gerês* (Braga) e a *Estação Biológica do Garducho* (Mourão) são as intervenções que constituem os casos de estudo. Cada uma das obras escolhidas revela-se como exemplar de um conjunto de situações diferentes na paisagem.

Estes seis exemplos do intervir na paisagem pretendem ser representantes de um leque razoável de atitudes e épocas distintas dentro da arquitetura do séc. XX até aos inícios do séc. XXI, distribuídos pelo território linguístico português; de norte a sul, passando pelos Açores e mesmo recorrendo a uma intervenção no Brasil, que se integra neste conjunto por ter constituído uma forte influência no panorama da arquitetura nacional. São habitações ou espaços públicos, lineares ou complexos, antecâmaras, espaços interpretativos, abrigos, observatórios, oferecendo vistas simples, panorâmicas, filtradas, fragmentadas, deslocadas, são diferentes propostas, marcadas por tempos e autores distintos. As suas origens programáticas são, forçosamente, variadas, mas na sua essência assumem-se como intervenientes na paisagem e, simultaneamente, lugar para o corpo. Orientados para a paisagem, expõem o Sítio dentro deste. Todos eles, espaços de



escala contida, mais mentais que físicos, que apresentam a premissa da releitura da paisagem com base no enquadramento conceptualizador.

- *Casa de Canoas*, em S. Conrado, Rio de Janeiro (1951-53), de Oscar Niemeyer. O Mito da Floresta: construção sensual do Sítio nos limites ondulantes de um território identidade. Obra carismática reveladora da ideia de intervir num mundo recém-descoberto: a selva.

A seleção da *Casa de Canoas* como caso de estudo, assentou no seu poderoso carácter de imaginabilidade que mantém a sua atualidade como paradigma de intervenção arquitetónica reveladora da ambiência da floresta. Sustenta-se na sua proficuidade e reinterpretação do modelo de transparência transversal formulado por Mies van der Rohe que tem constituído matéria em incontáveis explorações na arquitetura contemporânea.

Os parâmetros de diversificação funcional justificam este programa de habitação isolada pela sua peculiaridade de se tratar do desenho de uma casa destinada ao próprio autor.

- *Piscinas de Maré de Leça da Palmeira* (1961-66) de Álvaro Siza. Interface antagónico mar/terra: de refúgio à exposição ao Atlântico, o dramatismo transitório dos estratos temporais. Obra de referência incontornável, ponte para o “território do vazio” que constitui o mar.

A eleição desta obra de Siza é quase inevitável devido ao seu estatuto de exemplo do intervir na paisagem no âmbito, não apenas da arquitetura portuguesa, como internacional. Enquadrado no meio litoral, figura como objeto representante programático de um equipamento cuja particularidade é, tão-somente, permitir a experiência presencial do Sítio.

A datação deste projeto nos anos 60 do séc. XX, corrobora o critério de separação temporal dos casos a analisar, mantendo-o distinto dos restantes.

- *Piscinas Municipais de Campo Maior* (1985-90) de João Carrilho da Graça. O re-mapeamento do Sítio: sentir o lugar pelo movimento, pela desconstrução do claustro. Um belveder que, ao rejeitar a paisagem revela-a, tornando-se num objeto “refundador” do espaço natural.

Inserida num ambiente de paisagem plana de forte cariz rural, na proximidade do espaço urbano, esta obra assistiu, quando da sua construção, a um forte protagonismo no panorama arquitetónico nacional. A sua seleção como caso de estudo, legitimado pela premissa de separação temporal e diferenciação de autores,

apoia-se na singularidade da atitude, exemplar como modo operativo de integração na paisagem.

- *Centro de Visitantes da Gruta das Torre, Pico* (2003-05) do atelier SAMI-arquitectos. O Sítio dentro do Sítio: estrutura, em pedra ígnea, de passagem para lá da fronteira entre o sagrado e o profano. Antecâmara anunciadora de paisagens obscuras, de mistério, do sublime e de primordialidade.

A escolha da intervenção na ilha do Pico, desenhado pelo atelier SAMI, é justificada com base no critério de diversificação de ambiências pelo paradigma da paisagem de gruta e pelo seu forte sentimento de insularidade: objeto que contém, em si, o Sítio, mas que, simultaneamente, se encontra contido na ilha.

Corresponde aos parâmetros de diferenciação funcional sustentada pelo duplo programa de estrutura de proteção e de equipamento interpretativo.

- *Casa no Gerês, Caniçada* (2003-06) de Correia/Ragazzi. O Sítio ideal despojado: a ideia da montanha reduzida a limites singelos. Espaço de inquietação suspenso sobre a paisagem, feito de dicotomia e contenção.

A seleção da *Casa no Gerês*, como caso de estudo representativo da intervenção inserida no contexto da ideia de montanha, é justificada através do critério da diferenciação dos requisitos funcionais, os quais, neste exemplo, correspondem a um trivial programa de habitação unifamiliar isolada com condicionamentos impostos pelo promotor e pelo enquadramento sensível do terreno.

A especificidade do quadro de limitações e o desafio da intervenção numa paisagem tão apelativa ao imaginário coletivo endossa a sua definição como situação de análise.

- *Estação Biológica do Garducho, Mourão* (2007-09) de João Ventura Trindade. *Memento mori* sobre a planície: advertência à finitude do frágil equilíbrio natural, à consciência ecológica. Obra cujo volume permanece pairando sobre o território e toda a sua vida.

Sendo o projeto mais recente do conjunto de casos de estudo, a eleição deste projeto apoiou-se na sua visão do território como realidade cultural sensível, mas igualmente biológica, através da clara afirmação na sustentabilidade.

Enquadrado na tipologia numa paisagem distinta da dos outros exemplos de análise – a planície – a *Estação Biológica* vê a sua escolha como caso de estudo legitimada pela multidisciplinaridade das participações, da arte à arquitetura, que intervieram na construção deste Sítio que lê a paisagem.

Cada um destes objetos arquitetônicos revela uma interpretação, exposta pelo seu autor, de um lugar do meio natural (a floresta, o mar/terra, a ruína e a gruta, o belveder, o abrigo, o território e a sua vida) com uma forte presença da ideia compositiva arcadiana, decorrente do significado que o autor lhe identifica, mas também do sentido que a época e o contexto sócio-cultural lhe atribui.

Para a abordagem, aos casos de estudos, será necessário definir um percurso metodológico comum que apresente, de igual forma, uma aplicabilidade a cada um, isoladamente. Esta sequência terá de ser composta por pontos-chave (a serem previamente expostos no decorrer da tese) e podem ser sintetizados de acordo com três etapas da leitura do Sítio, enquanto elemento de concepção projetual. São estes pontos-chave: o Universo da Intervenção, como abordagem da escala de aproximação; o Sítio Proposto, como revelador da afirmação do gesto propositivo; e, por fim, a Imaginabilidade do Sítio, que expõe o seu significado cultural como elemento de identidade coletiva. A esta grelha interpretativa do espaço arquitetónico será acrescentado mais um ponto de abordagem analítica da forma/carácter - Poética Arcadiana - centrado sobre a natureza do relacionamento entre os vários indicadores (definidos na Parte II) e que constituirá o ensaio avaliativo.

Este percurso, a fim de poder ser contextualizado de acordo com uma etimologia dentro dos contornos da disciplina de arquitetura, será regrado pelos níveis sucessivos correspondentes no âmbito da prática projetual, que são: a ideia, a concepção e a forma. Logo, fica estabelecida uma sequência de interpretação do sítio, enquanto relação entre o significado da paisagem e o da intervenção, de acordo com as seguintes etapas:

- **IDEIA:** Universo da Intervenção - Identificação da escala de aproximação e leitura dos limites da paisagem (estão presentes os vários modos interpretativos, qualificadores do lugar, decorrentes do programa da intervenção/suporte físico, tais como a conjugação céu/horizonte, a profundidade e percepção pela mobilidade).
- **CONCEPÇÃO:** Sítio Proposto - Essência do objeto arquitetónico como protagonista do sítio (identificação da ideia estruturadora do lugar, de onde decorre a sua dimensão simultaneamente disciplinadora e disciplinada, em confronto com os valores intrínsecos da paisagem, tais como a articulação luz/cor e o carácter temporal).
- **FORMA:** Imaginabilidade do Sítio - Apropriação do significado do sítio pelo coletivo (leitura do objeto arquitetónico como modelo referente, a partir do momento em que passou a constituir, conjuntamente com outros pontos da paisagem, um interveniente dentro do universo de identificação cultural).

- POÉTICA ARCADIANA: Ensaio Avaliativo - Exposição da presença específica de elementos de composição resultantes das referências culturais da paisagem utópica (a ideia da Arcádia como influente do entendimento do Sítio pelo autor e, por conseguinte, como interveniente conceptual, evidenciada pelas premissas projetuais e detetada com recurso ao diagrama da análise da paisagem).

Para cada caso exemplar é apresentado um esquema visual com o respetivo diagrama desenhado com base no registo de quantificação relativa. Todos os dados que suportam esta caracterização apresentam-se para consulta no APÊNDICE 7. O remeter destes dados operativos de fundamentação e sistematização para a parte pós-textual é justificado pela convergência, nas alíneas que se seguem, no campo da práxis da arquitetura que deverá surgir como sequência natural das argumentações expostas no desenrolar da tese. Esta opção retira, de facto, uma etapa indispensável na construção da metodologia, contudo torna a sua estrutura mais legível e o seu raciocínio mais fluido.

Deste modo, pretende-se confrontar, de forma concisa, a matéria desenvolvida ao longo da investigação, com os casos de estudo, onde serão empregues os conceitos expostos e ensaiada a identificação dos elementos componentes da Arcádia que estão na base das suas premissas projetuais. As conclusões daqui resultantes irão, consequentemente, assentar sobre ideias sistematizadas e testadas na prática da concepção arquitetónica e, como tal, possuidoras de um peso operativo superior a observações efetuadas exclusivamente no campo teórico.

### 3.3.2.1. *Casa de Canoas* (1951-53), O. Niemeyer

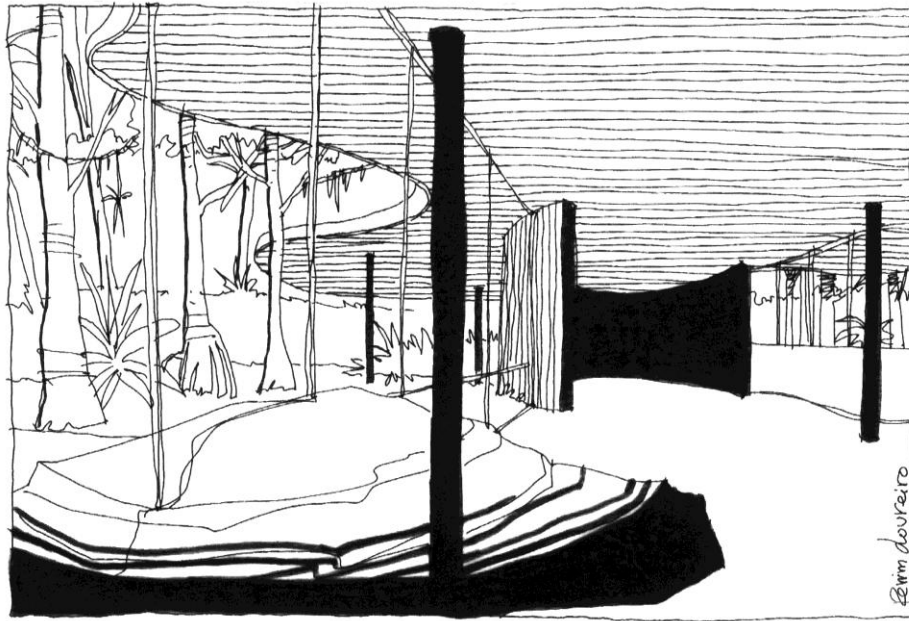


Fig. 112 – *Casa de Canoas*, desenho do autor.

A obra de Oscar Niemeyer marca uma posição incontornável, de referência ao imaginário dos arquitetos, ligada à presença, ainda que subjacente, da floresta.

A influência resultante dos ensaios da arquitetura do Brasil, no território português, sobretudo no início da segunda metade do século XX, deixou uma marca indelével no nosso imaginário, afetando, de igual modo, a ideia do intervir num mundo “recém-descoberto”: a selva. Desde a *Igreja de S. Francisco* (1940), na Pampulha, de Niemeyer até aos jardins de Burle Marx (1909-94), várias são as imagens das vastas ambiências brasileiras, feitas na imaginação das clareiras. A presença subconsciente da orla da floresta, sempre próxima, constitui um obstáculo permanente, que impõe um percurso ondulatório, em constante oposição com a franqueza percursiva da planície.

- IDEIA: Universo da Intervenção.

Na floresta o homem sempre sentiu os seus movimentos limitados, preso pela sua solenidade e perdido ante a sua imponentia. A ideia de construir na selva, ou na floresta, no seu sentido mais vasto de espaço contido que, pelo silêncio, pela sombra e pelo

mistério, torna-se hostil a qualquer intrusão, representa uma subordinação do projeto aos limites que este espaço nos dita. De facto, a floresta impõe-nos o seu *Genius Loci*, e este, relativamente ao de todas as restantes paisagens, é aquele que, desde sempre, mais nos oprime. Neste ambiente, a árvore é um obstáculo permanente, que reivindica um espaço vivencial à sua escala, ditando uma “ordem que nos subordina a quase sermos fuste móvel entre os fustes”<sup>439</sup>.

A referência à paisagem da floresta evoca um espaço intensamente povoado de um imaginário fantástico que a tradição do conto e do mito nos transmitiu<sup>440</sup>.

A árvore constitui, por si mesma, um elemento de transposição analógica, praticamente constante em quase toda a concepção arquitetónica. Esta mimese, que afirma a anterioridade da paisagem ao homem, encontra precisamente na floresta a expressão da autonomia e independência da presença de qualquer ordem humana.

As espacialidades projetadas que têm como premissas o uso de colunas e pilares de forma intencionalmente análoga a árvores, ou que englobam elementos naturais preexistentes, recriam, muitas vezes, a ambiência experimentada na floresta, mesmo quando se trata de interiores construídos. A rocha que rasga o solo da floresta (o pavimento, na transposição pétrea para o construído), negando o domínio pelas árvores num ponto, afirma um sentido estético ao contrariar a verticalidade, pelo seu peso horizontal, e constitui um ponto de referência comum em vários momentos da arquitetura contemporânea.

Outra reconstituição, através da arquitetura, é o espaço natural protegido pela copa de uma árvore, enquanto recanto abrigado, pelo teto de ramos e folhas, do resto das árvores; ponto preferencial de estar e de proteção nas florestas, como nos edifícios com sugestão biomórfica.

Niemeyer, na sua casa em S. Conrado, no Rio de Janeiro, projetada em 1951, recria a floresta como noção de identidade cultural do Sítio. Esta revelação implica sempre uma intensidade espacial que Niemeyer expõe imprimindo, na fluidez da planta livre, uma dinâmica dada pelos elementos limite ondulantes e pelo uso da luz contrastante, com espaços generosamente iluminados em oposição a recantos dominados pela sombra. É uma *mimésis* da paisagem com teto, onde o sol é privado da sua totalidade e retido no alto, ora reaparecendo de forma resplandecente nas clareiras, ora em feixes paralelos, coados entre os troncos das árvores.

<sup>439</sup> MENDONÇA, Nuno José de Noronha – *Op. cit.*, p. 81.

<sup>440</sup> A floresta foi desde sempre tema de encantamentos, na tradição narrativa; em termos míticos, ela alberga no seu interior, faunos, ninfas, unicórnios, lobos-maus e duendes.

• CONCEPÇÃO: Sítio Proposto.

A plasticidade criativa, presente na casa de Niemeyer, aliás tal como em toda a sua obra, não denota um processo de pura invenção, mas sim uma metodologia conceptual, situada dentro de um universo limitado, de acordo com um repertório formal compositivo fechado. Os vários elementos desse repertório, o qual é aplicado a todos os projetos, apresentam-se como evolução de um momento inicial recorrente representado pela sintaxe corbusiana. De facto a influência da obra de Le Corbusier projeta-se, de forma reinterpretada, nos elementos e estratégias compositivas de Niemeyer, através da adaptação, da transformação e mesmo da inversão<sup>441</sup>.

No espaço de quatro anos Niemeyer desenhou duas habitações para ele próprio e esta foi a sua última e definitiva. Nesta sua *Casa de Canoas* a planta livre foi levada a um nível superior de fluidez e de interpenetração, recorrendo claramente a um processo evolutivo fundamentado na ideia de “passeio arquitetónico”, introduzido na arquitetura moderna por Le Corbusier. Evoca, igualmente, a raiz miesiana, visível no piso superior transparente e com delgados pilares. Esta habilidade demonstrada por Niemeyer, em que os elementos de composição estão preestabelecidos e formalmente definidos, concentrando-se no carácter do uso do objeto arquitetónico o significado do projeto, evidencia uma desvinculação entre as duas máximas indissociáveis do modernismo: a forma e a função.

Consequentemente a posição de Oscar Niemeyer afasta-se radicalmente do funcionalismo ortodoxo, que preconiza a função como geradora exclusiva da forma. É aqui, precisamente, que reside o fascínio das suas interpretações imaginativas reveladoras de uma linguagem particular, rica de intenções e afirmativa de inesperadas figurações representativas das realidades do mundo atual e em particular da condição do Continente sul-americano.

Incorporando os mesmos princípios da lógica e da razão presentes na mensagem de Ronchamp, a casa de Niemeyer expõe o seu relacionamento com a paisagem. Uma paisagem feita de luminosidade que abarca todos os elementos aparentemente sem obstáculos separadores entre exterior/interior, unidos por um percurso preceptivo onde as curvas livres e sensuais recordam as igrejas portuguesas do Barroco.

A construção encontra-se implantada num lote inclinado que acompanha a subida da estrada onde, no seu ponto mais alto, se situa o acesso principal o qual origina um trajeto em declive suave que propicia uma visão ampla da casa, rocha, piscina, floresta e,

<sup>441</sup> MAHFUZ, Edson da Cunha - **Precedente e Invenção na Obra de Óscar Niemeyer**. *Architecti*. Nº 8, (Janeiro/Fevereiro/Março, 1991), pp.35-39.

ao longe, da linha do horizonte, separando o mar do céu **[Fig. 119]**. Cria-se, assim, um passeio arquitetônico, tão caro a Niemeyer. As linhas retilíneas do trajeto acentuam o contraste com o primeiro elemento que domina o olhar: uma sinuosa e livre cobertura plana que generosamente ultrapassa os limites de ocupação da construção. Alguns metros abaixo do percurso, percebe-se que a rocha é o centro da composição, articulando o espaço interno ao externo e à água azul-turquesa da piscina. Uma vez que a descida nos leva ao nível do primeiro piso, o deslocamento no espaço transforma a percepção da cobertura cuja borda branca passa a apresentar-se como uma extensa e retilínea linha horizontal que, paralela ao chão, contrasta e enfatiza a textura natural e o volume irregular da pedra **[Figs. 115, 117]**. A sinuosidade da laje é recuperada aos nossos olhos quando, abaixo dela, ao entrar na casa, cruzamos os limites dos espaços que ela protege do tempo, recriando o seguimento das linhas invariantes do território.

- **FORMA: Imaginabilidade do Sítio.**

A casa que Oscar Niemeyer construiu para si próprio, nos anos 50 do século passado, dentro da Floresta da Tijuca, chega a nossos dias com a beleza e o interesse intocados. A obra de arquitetura, enquanto interpretação, pelo projetista, do ambiente natural e como modo de transmitir a sua visão da experiência do sítio, torna-se num microcosmos que concretiza o mundo do seu autor. A visão de Niemeyer reflete a procura de um relacionamento (tanto estético como construtivo) entre as formas projetadas e a forma da paisagem, onde a escala do território constitui um poderoso signo imagénico. A sua percepção do sítio não está ligada a um ponto, mas a um território de imensidão.

Presentes no imaginário de referências da arquitetura contemporânea, as imagens de obras de Niemeyer, tais como as intervenções em Pampulha ou em Brasília, refletem uma identidade que se torna indissociável da paisagem caracterizada pela imensa vastidão, como é o território brasileiro.

Uma particularidade presente, nos desenhos de Niemayer **[Fig. 113]**, é a representação de entidades vegetais, surgirem de um modo mais rígido que a arquitetura representada; modo de registo, evidenciando uma naturalidade arquitetónica, que chega a ser tão natural quanto a própria Natureza, num estado de pertença do lugar. Mais do que o sítio, Arquitetura, Natureza e Paisagem, constroem a dinâmica que originará um novo vocabulário de lugar, consistindo também numa construção de uma integração e de dependência mútua, entre o modo artificial e os acontecimentos da natureza: fusão dos elementos com base numa modelação, de recortes do território.

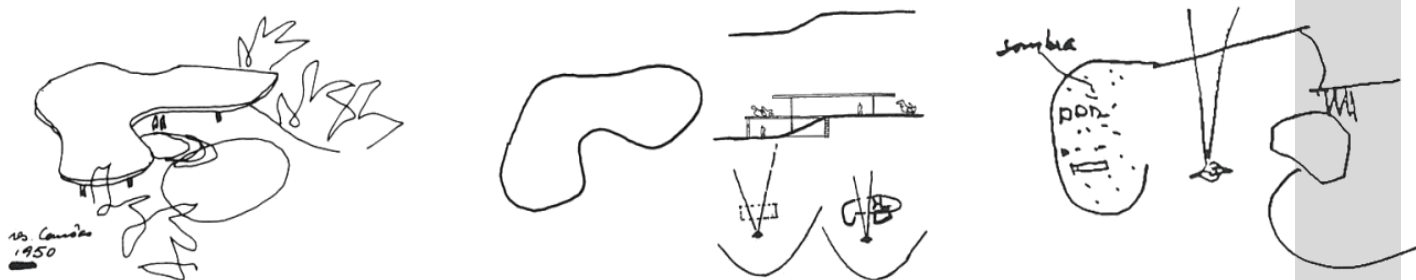


Este modelo conceptual com base na recriação de formas topográficas, constituiria fundamento para um novo desenho no território a partir dos finais do séc. XX. Um campo inovador de experimentação de estruturas e coberturas, de construção de geografias inusitadas através do desenho arquitetônico, auxiliado pelo desenvolvimento tecnológico, onde a definição da proposta consegue responder a um desenho de novas geomorfologias artificiais.

• POÉTICA ARCADIANA: Ensaio Avaliativo.

Da referência às ambiências da floresta, sempre cobertas pelas copas das árvores, enfatizada pelo uso da “cobertura em forma livre”, resulta um espaço aberto e simultaneamente encerrado, contínuo mas envolvente, tal como a paisagem de referência. A interpenetração com a rocha existente, a presença da água e a ubiquidade da vegetação, em conjunto, recriam uma dinâmica de percursos ondulantes que unem os vários recantos feitos de claros/escuros, na qual é possível reconhecer alguma pervivência do referente da paisagem utópica.

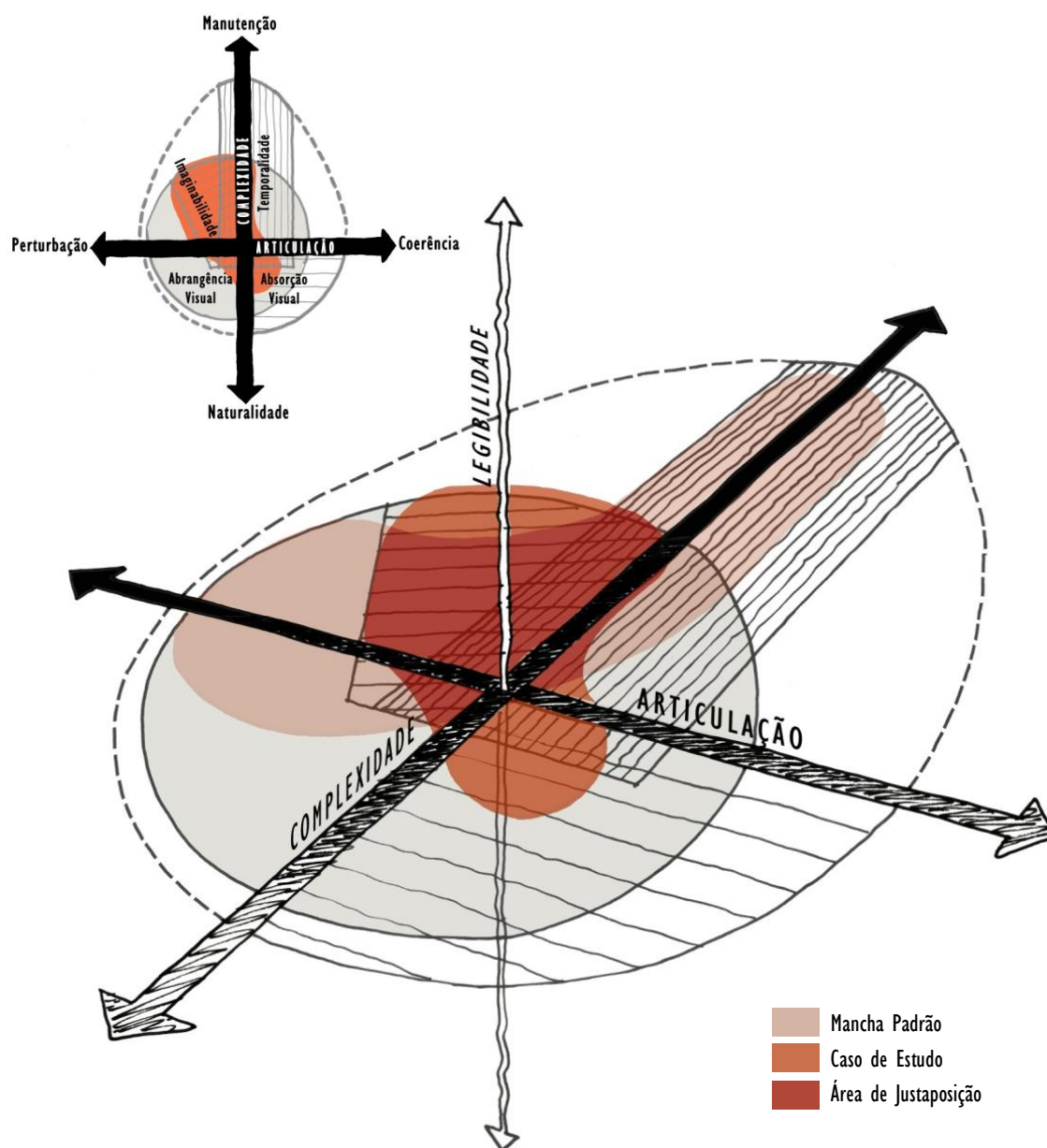
A construção do Sítio, plena de sensualidade, é feita pelo recurso intemporal das curvas que se funda nas geomorfologias femininas dos jardins das delícias renascentistas e da sua representação pictórica.



**Figs. 113** – *Casa de Canoas*, 1950, esboços da perspectiva exterior, esquema de implantação e das plantas, O. Niemeyer.

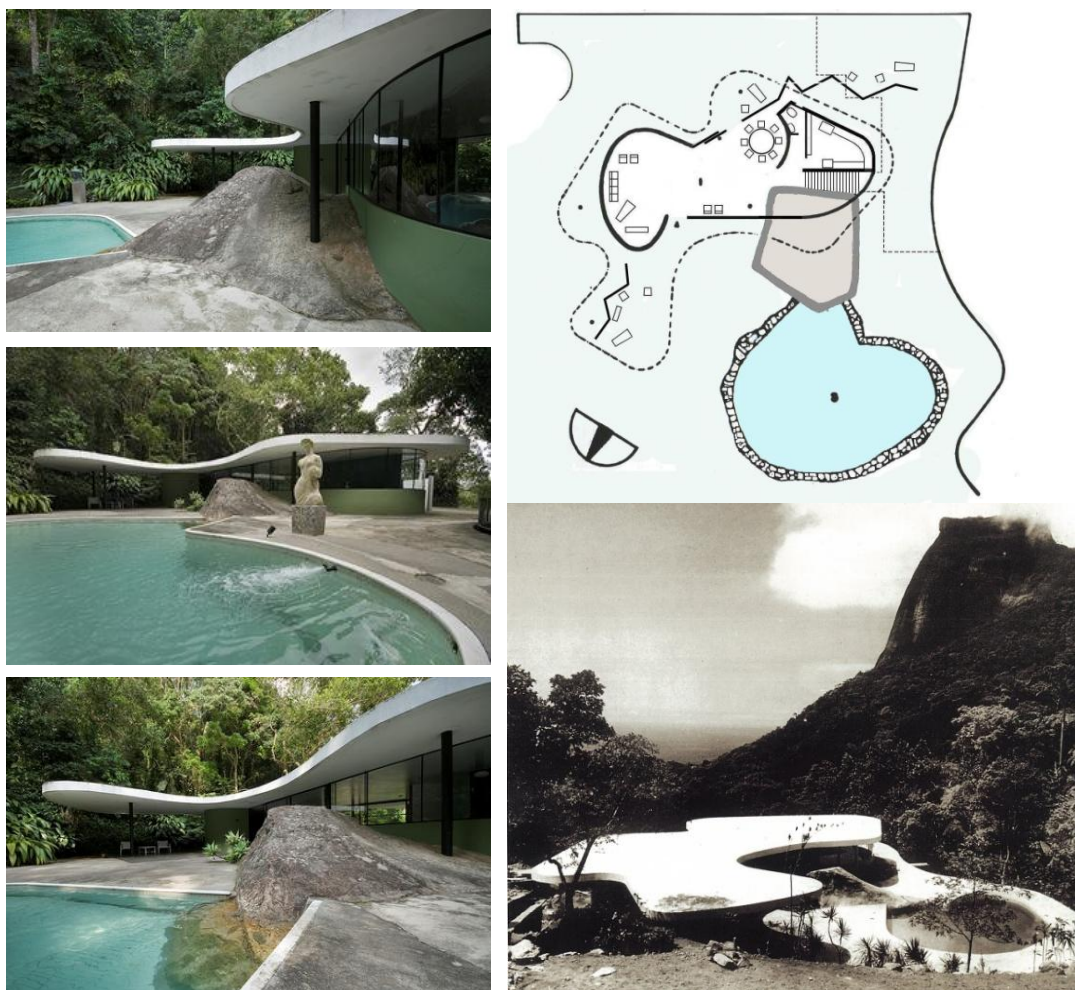
Paisagem erótica como lugar privilegiado de reflexão no jogo paradoxal entre o Jardim e o Caos. O *Locus Amoenus*, confrontado com o *Locos Horribilis*, é amenizado como cenário lúbrico, onde a presença da morte nunca desaparece por completo.

Tal como se procedeu para obter o diagrama padrão da paisagem utópica, também, para este caso de estudo, foi elaborado o registo perceptivo de quantificação relativa [ ver Quadro 9 em APÊNDICE 7]. Na aplicação dos dados obtidos na visualização axial, recorreu-se ao gráfico da escala de variações de referência [Quadro 6].



**Fig. 114** – Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspectiva: *Casa de Canoas* com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano. Desenho do autor.

A mancha resultante do diagrama de análise da paisagem [Fig. 114], no espaço gerado pelo eixo da complexidade, apresenta uma predominância na vertente da manutenção (com pouca incidência na naturalidade) proveniente de uma certa inflexibilidade dos elementos arquitetônicos cuja eventual alteração ameaça comprometer o seu valor cénico. Em termos da matriz da articulação, distribuiu-se de forma equilibrada, num balanço entre a perturbação e a coerência. Caracteriza-se, ainda, por uma fortíssima imaginabilidade, uma moderada capacidade de absorção visual, mas denota uma reduzida abrangência visual, uma vez que o espaço é gerado pela ideia de clareira, centrípeta e encerrada pela orla vegetal da floresta. O limitado cariz temporal radica no forte apelo à contemporaneidade que mantém esta intervenção estilisticamente atual.



Figs. 115, 116, 117, 118, 119 – Casa de Canoas, 1951-53, vistas exteriores e planta do piso 2, O. Niemeyer.

Do cruzamento com a mancha padrão da paisagem utópica, resulta uma grande área coincidente, destacando-se, na, *Casa de Canoas*, um desenvolvimento na absorção visual, que contrasta com o modelo tipo do sítio arcadiano, no qual esta capacidade é, praticamente, inexistente.

**Em Síntese:** O sentimento da anterioridade da paisagem, relativamente à presença humana, projeta-se na floresta. Impressas na arquitetura, várias são as marcas deixadas pelo mito da floresta. A sua ambiência sugere um espaço contido, coberto pela copa das árvores que filtram a luz sob forma de raios paralelos, caracterizado pelos recantos de sombra, pelo silêncio e mistério.

Neste quadro de transposição analógica, a casa de Niemeyer afirma-se exemplar: a rocha preexistente que revela a intromissão pelo construído, negando - enquanto, interveniente no meio da floresta - o domínio pelas árvores num ponto, ao contrariar a verticalidade pela sua presença horizontal. O percurso ondulatório, proposto pela fluidez da planta livre, onde se insinua a presença (sempre subjacente no imaginário de Niemeyer) da floresta, como geradora de obstáculos permanentes, em constante oposição com a linearidade percursiva da planície. Este é o microcosmos que encerra esta obra de Niemeyer, reveladora de uma visão da paisagem marcada pela identidade dos territórios vastos brasileiros.

### 3.3.2.2. Piscinas de Maré de Leça da Palmeira (1961-66), A. Siza

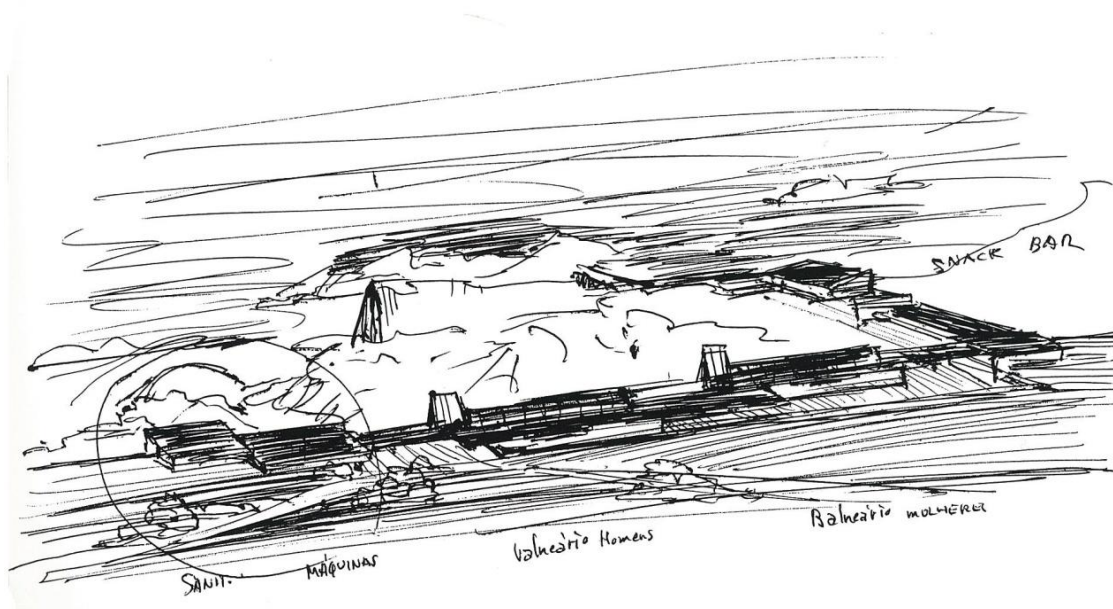


Fig. 120 – Esquízo para as Piscinas de Maré de Leça da Palmeira, 1962, Álvaro Siza.

Do mesmo modo como a paisagem articula percursos, ao longo de linhas de perceção preferenciais, clareiras e plataformas, que constituem espaços eleitos de observação, e pontos marcantes, organizando as referências visuais dos lugares, também as construções de Siza funcionam com base nos canais de circulação, níveis e zonas de reunião ou de dispersão. São as estruturas da linguagem arquitetónica de Álvaro Siza que lhe proporcionam os meios para esquematizar e intensificar os momentos próprios da paisagem.

Perante os objetos arquitetónicos concretizados por Siza, a nossa atenção é, desde logo, confrontada com a dualidade, quase sempre presente, entre a revelação de um elevado sentido de integração no meio e, simultaneamente, de afirmação das superfícies limite; fronteiras de múltiplas ambiguidades.

As *Piscinas de Maré de Leça da Palmeira*, projetadas, em 1961, evocam de forma ampla a presença dessa dualidade, protagonizando uma intervenção na fronteira entre o mar e a terra que se pretende formalizadora do contacto entre estes dois elementos. Este é o Sítio limite da terra (que para Portugal representa igualmente o fim do território, o que quer dizer, do País e, como tal, a liminaridade da paisagem como elemento de identidade)

que acentua a presença do Mar como uma outra dimensão, uma realidade oposta à do espaço vivencial.

O desenho das piscinas de mar, junto ao eixo da avenida marginal, tornar-se-ia num momento de referência dentro do contexto, do espaço temporal que o definiu e no panorama arquitetónico português. O reconhecimento internacional desta obra viria a projetá-lo para o nosso imaginário com um novo sentido de identidade, manifestando o seu cariz emblemático como intervenção moderada na paisagem no panorama do território nacional.

- IDEIA: Universo da Intervenção.

Os sítios de contacto mar/terra, resultado da vontade de assinalar a memória coletiva do lugar, de que são exemplos notáveis o Cabo Espichel ou o promontório de Sagres, constituem marcos físicos que interpretam o significado deste relacionamento e, sobretudo, sugerem-nos pontes para o conhecimento deste “território do vazio” que constitui o mar.

Apesar da ideia iluminista da contemplação, associar o mar e a montanha, como espaços potencialmente detentores de fórmulas do sublime, a referência à visão do mar, enquanto território individualizado (contrariamente ao que acontece com a montanha), é praticamente inexistente até ao séc. XVIII. O próprio contacto com o mar denotava deixar para trás a dimensão da vivência humana. Só por sobrevivência o homem entrava no mar sem esse elemento de separação que é o barco.

Os banhos no mar - prática inaugurada nos finais dos setecentos- revestia-se ainda de uma argumentação higiénica e medicinal, em nada semelhante ao que viria a caracterizar, nos séculos seguintes, a prática do contacto com o mar com a criação das “estações balneárias” nos aglomerados litorais. Apenas após a quebra destas últimas barreiras mentais nos poderemos referir ao sentimento percetivo do contacto com o mar, pelo que será correto afirmar que a “invenção do mar” foi um acontecimento gradual que culminou com o Romantismo, a partir do qual passou a ser partilhado, o seu significado, no espaço existencial humano.

O mar, sem formas que se destaquem e quase sem variações de profundidade, desafia em nós o imaginário. A imensidão da sua superfície, símbolo do horizontal, não revela qualquer traço de humanização nem guarda traços da temporalidade. O seu carácter é construído pela sua força elementar que lhe imprime um sentido de movimento. Este movimento latente atrai o olhar, incita ao chamamento para percorrer os seus grandes espaços vazios, no desejo de encontrar algo; um sinal, ou um limite.



Perante esta paisagem, situada na franja que serve de fronteira ao território do vazio, a intervenção das piscinas de Siza, segue o apelo das grandes linhas ditadas pela lógica do sítio. Não há aqui terreno propício à glorificação romântica, nem mesmo a um usufruto descontraído da natureza. O local é quase selvagem, pouco acolhedor e entregue aos ventos e às ondas. Falta igualmente o dramatismo e o pitoresco dos rochedos da Boa Nova, sobre os quais foi construída a casa de chá<sup>442</sup>. No entanto este local ganha uma força primitiva devido à presença do Oceano Atlântico, ao ruído do vento e da rebentação das ondas, à proximidade do porto industrial de Matosinhos; uma área visivelmente exposta às intempéries do mar aberto. Neste contexto, a percepção háptica ganha terreno, como continuidade do estado de alerta sugestionado pelo ruído insinuante do vento e das ondas.

Siza apercebe-se desse significado intrínseco, de forças acumuladas que é o movimento presente no mar. Essa inconstância elementar que, apesar de intemporal, imprime marcas sucessivas nos seus limites, torna-se participante no seu projeto. A ação destrutiva, decorrente da presença marítima, compõe uma ambiência de significado temporal que revela o protagonismo de elementos antagonistas.

A proposta para as *Piscinas de Leça da Palmeira* inicia nos muros de betão da *Casa de Chá de Boa Nova*, estendendo-se ao longo da paisagem, numa alternância entre o natureza e o artefacto, onde se vão cruzando Mies, Wright e Malevitch, sem nunca se denunciarem. Mas não é da Exposição Universal de Barcelona, de *Taliesin*, ou de uma folha de papel que se trata. É algo mais profundo; é a procura de uma certa medida (ou da medida certa) entre arquitetura e território, rotura e tradição, é o sentimento que os liga na afirmação de uma ideia, ultrapassando hesitações de momento ou contradições de processo; enfim, é o querer “conhecer a história, não com imagens de frente, mas por dentro, onde a razão dita e o sítio aceita, quando o sítio informa e a razão acerta”<sup>443</sup>.

#### • CONCEPÇÃO: Sítio Proposto.

Mesmo sendo, a representação da paisagem, apenas uma das várias constantes recorrentes de Siza, ela constitui uma das mais dominantes na sua obra (sobretudo a de uma fase mais inicial, até ao ano de 1980, pela sua escala e contexto), jogando com a abstração dos contornos, plataformas e dos percursos; neles se explora a experiência do movimento, através de planos, opacos e transparentes, distintos.

<sup>442</sup> *Casa de Chá da Boa Nova* (1958-63), Leça da Palmeira, Álvaro Siza.

<sup>443</sup> MOURA, Eduardo Souto de – **Não há duas sem três**. *Jornal Arquitectos*. Nº217, (Outubro/Novembro/Dezembro, 2004), p. 28.

Os projetos de Siza vivem da variedade do passeio arquitetónico; um trajeto perçutualizado por ambiguidades geradas por linhas que sugerem a divergência e a convergência. A intensidade da luz e as visões do espaço envolvente obtidas pela colocação criteriosa das aberturas, tanto para a paisagem como para o céu, orientam o percurso pela arquitetura, guiando o visitante.

Implantado na cota inferior, ao nível do passeio marítimo, o conjunto projetado por Siza para as *Piscinas de Leça*, transforma essa franja residual, que não pertence nem ao mar nem à terra, constituída pela faixa de rochas erodidas pelo mar, num espaço revelador do protagonismo desses dois referentes antagónicos que são o mar e a terra. Esta revelação é feita não apenas à custa da articulação formal e da interpenetração destes dois elementos, mas sobretudo, aproveitando os seus significados: a representação do carácter da Terra, enquanto ambiente de acolhimento e alusivo a uma temporalidade de permanência, está presente nos planos das coberturas, por outro lado a inconstância e o cariz de espaço dinâmico do Mar, que nega a permanência e obriga ao movimento constante, é evocado pelos muros que orientam os percursos e definem as piscinas [Fig. 121].

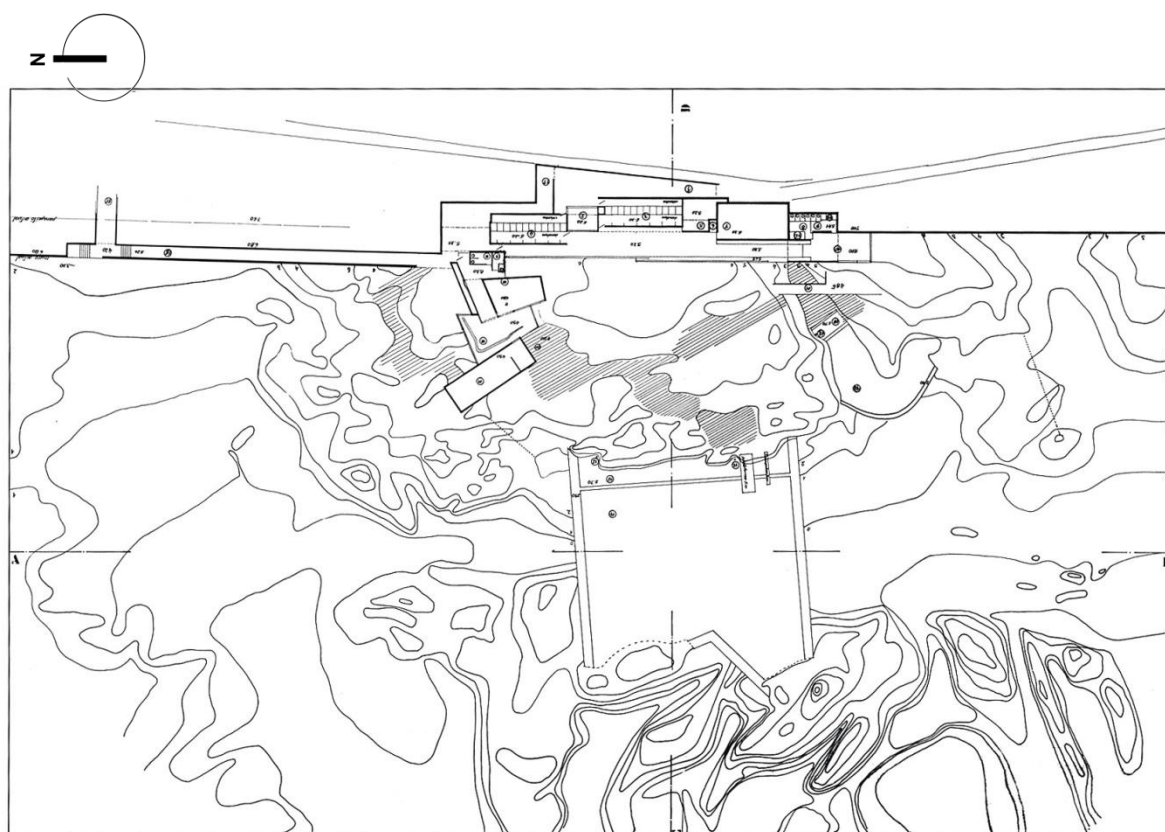


Fig. 121– Piscinas de Maré de Leça da Palmeira, 1961-66, planta geral de apresentação, Álvaro Siza.



Os muros baixos, as plataformas dos degraus e as arestas, fazem ligeiras incisões no espaço natural formado por rochas e pedregulhos. Em conjunto proporcionam uma transição gradual, desde a linha rígida da via preexistente no nível superior, até aos limites fluídos do mar.

A concepção das piscinas era afetada por vários condicionamentos contraditórios e difíceis de harmonizar. A criação de uma piscina “construída” exigia uma caracterização do ambiente, que a fixasse como imagem, mas, simultaneamente, exigia não constituísse uma barreira impedindo o contacto da estrada com o mar. Esta simultânea negação e afirmação do volume são resolvidas por Siza através da concepção de um “tempo para entrar”, residindo aqui o carácter icónico deste espaço.

Desde o momento que o visitante desce a rampa que serve de acesso ao recinto das piscinas, ele encontra-se dentro de um espaço murado longitudinalmente, quase fechado, que o conduz num percurso até aos vestiários. Subitamente, ao contornar estes muros, é-lhe dada, de forma ampla, a visão dos planos espelhados das piscinas, ligados pela linha contínua do horizonte marítimo.

Estas subtis mudanças de ambiências, onde os espaços de sombra confluem na amplitude da luz fria da costa atlântica e as linhas dos percursos se alargam em zonas de permanência obtidas pela interpenetração de geometrias artificiais e naturais, revelam o modo como os espaços se comprimem para logo se expandir.

- FORMA: Imaginabilidade do Sítio.

O Sítio composto, desta forma, por Siza, exprime um campo de forças e energias ativadas pelas marcas deixadas, na sua condição de fronteira, por ambos os lados. Os muros de betão aparente, que desenham o passeio arquitetónico, foram adquirindo, com o tempo, uma *patine* e uma textura reveladora desse conflito de ambientes.

Se, de um lado, as rochas erodidas emergem dos planos espelhados das piscinas de contornos curvos, num gesto de fusão e de controlo, do outro, os traços dos muros e os planos soltos das coberturas, constituem objetos afirmados na paisagem, que em conjunto, impulsionam gradualmente o corpo humano desde terra até ao mar.

A imagem da piscina de Leça da Palmeira ocupa, no meio arquitetónico português, um lugar no imaginário de referência inevitável. A sua espacialidade tornada concreta, permeável ao tempo e ao uso, a sua divulgação e reconhecimento extra-fronteiras insinuou-lhe um cariz de identidade sobre-local.

• POÉTICA ARCADIANA: Ensaio Avaliativo.

Apesar das intervenções se demarcarem claramente da acidentada paisagem rochosa pela sua rigorosa geometria, este procedimento não se baseia na clássica oposição entre natureza e arte. O material e as formas claramente definidas permitem uma nítida separação entre o novo e o existente, sendo ambos enfatizados pela presença do outro. Não há aqui nenhum objeto isolado surgindo em contraste com a paisagem.

Visto a partir da zona de banhos, o paredão funciona como um pano de fundo, diante do qual, se encontra pontualizado o Sítio ideal: cenário dramático de um equilíbrio entre arquitetura e paisagem existente, tal como o formulado por Fernando Távora, mentor de Siza. Não a idealização artificial da natureza num contexto arquitetónico mas sim um desenvolvimento da paisagem utópica através da exposição muito comedida da sua localização primitiva, rude e inóspita. Paisagem limite, é também a liminaridade da atmosfera elegíaca, resiliente através do fascínio que ainda exerce.

Nas *Piscinas de Leça da Palmeira* a estratégia de interligação do construído com o existente está mais ligada à dissolução da arquitetura numa topografia complexa, do que à ideia de uma apoteose de fusão entre construído e natural. A própria estrutura e a cor do rugoso betão de cofragem não perfaz tanto um contraste, mas antes um harmonioso complemento às pedras graníticas existentes [Fig. 123]. As superfícies ganharam uma pátina acastanhada que também escurece o granito. Numa inversão de estratos temporais construídos, o aspeto envelhecido do betão parece mais antigo, mais gasto do que as rochas, que irrompem como se estivessem vivas, adquirindo um aspeto algo transitório de uma quase ruína.

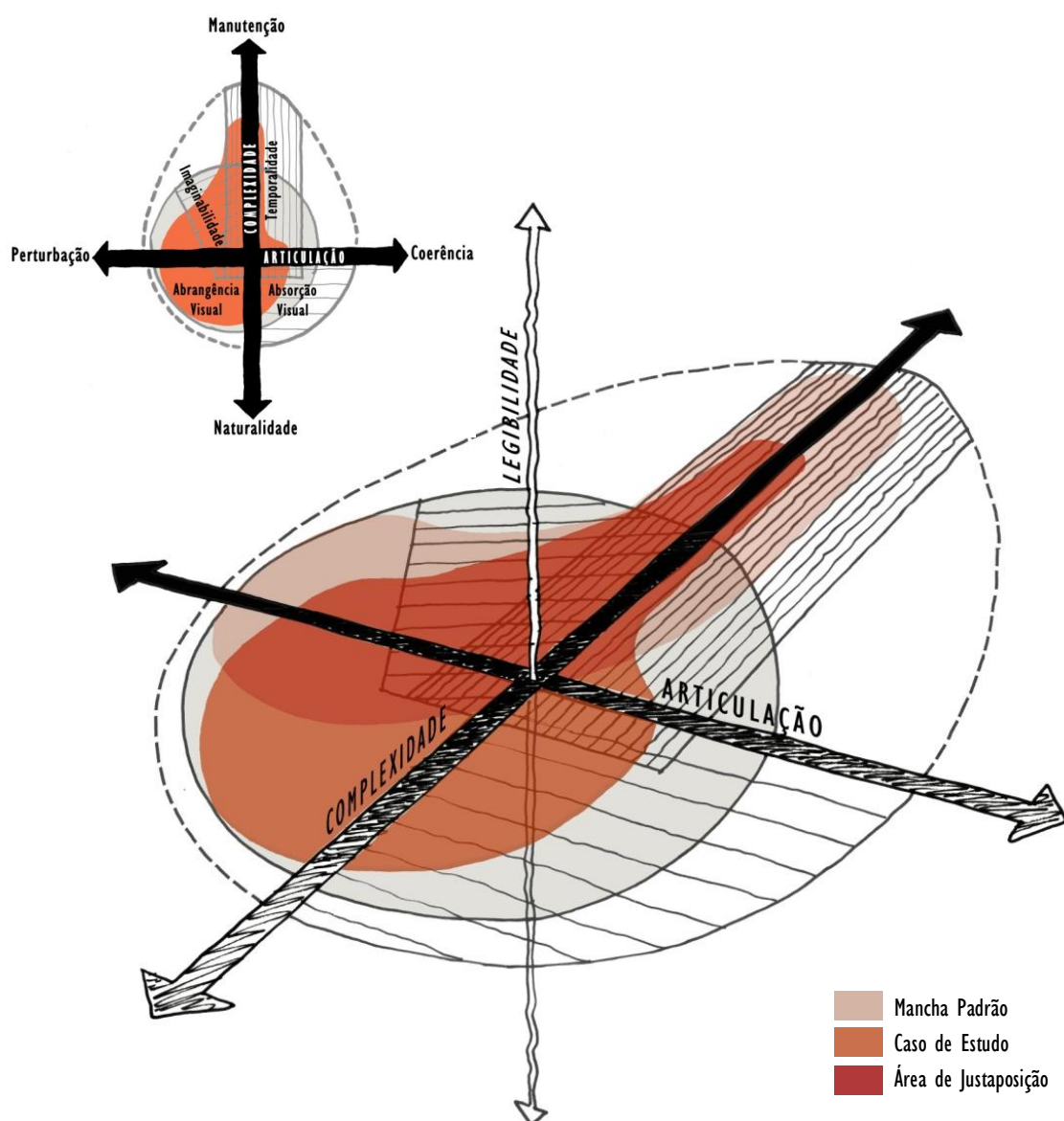
À medida que percorremos a rampa, os muros afastam-se numa espécie de destruição da perspetiva que nos coloca, de imediato, num passe iniciático, no pátio de entrada<sup>444</sup>. É com cuidado que se atravessa, num ritual não linear, a fronteira da linha que divide a paisagem controlada pelas pessoas, da área de praia pedregosa entregue à força do mar. Um percurso em ziguezague, ao longo do muro, resolve o problema da estreiteza da implantação, criando uma distância com o mundo profano. Um itinerário de contrastes: de refúgio à exposição ao amplo horizonte marítimo.

Da aplicação do diagrama de análise da paisagem [Fig. 122], resulta uma mancha que, no espaço produzido pela matriz da complexidade, tem uma ocupação distribuída de forma equivalente entre a manutenção e a naturalidade apoiada na equilibrada gestão das

<sup>444</sup> GRAÇA, João Carrilho da – *Piscinas de Marés*, Álvaro Siza. *Jornal Arquitectos*. Nº 217, (Outubro/Novembro/Dezembro, 2004), p. 84.

partes construídas e a sua estrutura pré-existente de suporte. No que diz respeito ao eixo da articulação, evidencia um maior desenvolvimento no sentido da perturbação (em contraste com a vertente coerência pouco influente). Deteta-se, igualmente, uma moderada imaginabilidade (pela contenção do gesto formal), bem como um elevado carácter de temporalidade, abrangência visual e capacidade de absorção visual.

O registo percetivo, de onde deriva a síntese axial, apresenta-se no QUADRO 10 [APÊNDICE 7]. Comparando com a mancha da paisagem arcadiana tipo, deteta-se a sobreposição da maioria da área, sendo, as *Piscinas de Leça da Palmeira*, divergentes na sua maior abrangência visual e, sobretudo, na capacidade de absorção visual apresentada.



**Fig. 122** – Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspectiva: *Piscinas de Maré de Leça da Palmeira* com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano. Desenho do autor.

**Em síntese:** Posicionada sob forma de um marco físico que anuncia o fim da terra e o começo do mar, as *Piscinas de Maré de Leça da Palmeira*, de Álvaro Siza, evocam essa condição de fronteira, de modo a expor o significado desse relacionamento, sugerindo uma plataforma para o conhecimento do mar: esse território do vazio, para onde os habitantes da terra sentem o seu olhar ser atraído de forma irresistível.

Neste interface mar/terra, a ação destrutiva, decorrente da presença marítima, compõe uma ambiência de significado temporal que revela o protagonismo de elementos antagonistas. Esta revelação é feita, não apenas à custa da articulação e da interpenetração (física e geométrica) destes dois elementos, mas, sobretudo, aproveitando os seus significados: a representação do carácter da terra, enquanto ambiente vivencial de permanência, está presente nas lâminas suspensas das coberturas, por outro lado, a inconstância do mar, que nega a permanência, obrigando ao constante movimento, é evocado pelos muros - elementos de tensão - que orientam os percursos e conduzem aos espelhos de água que anunciam o oceano.



Fig. 123, 124, 125 – *Piscinas de Maré de Leça da Palmeira*, 1961-66, Álvaro Siza.

### 3.3.2.3. *Piscinas Municipais de Campo Maior* (1985-90), C. da Graça

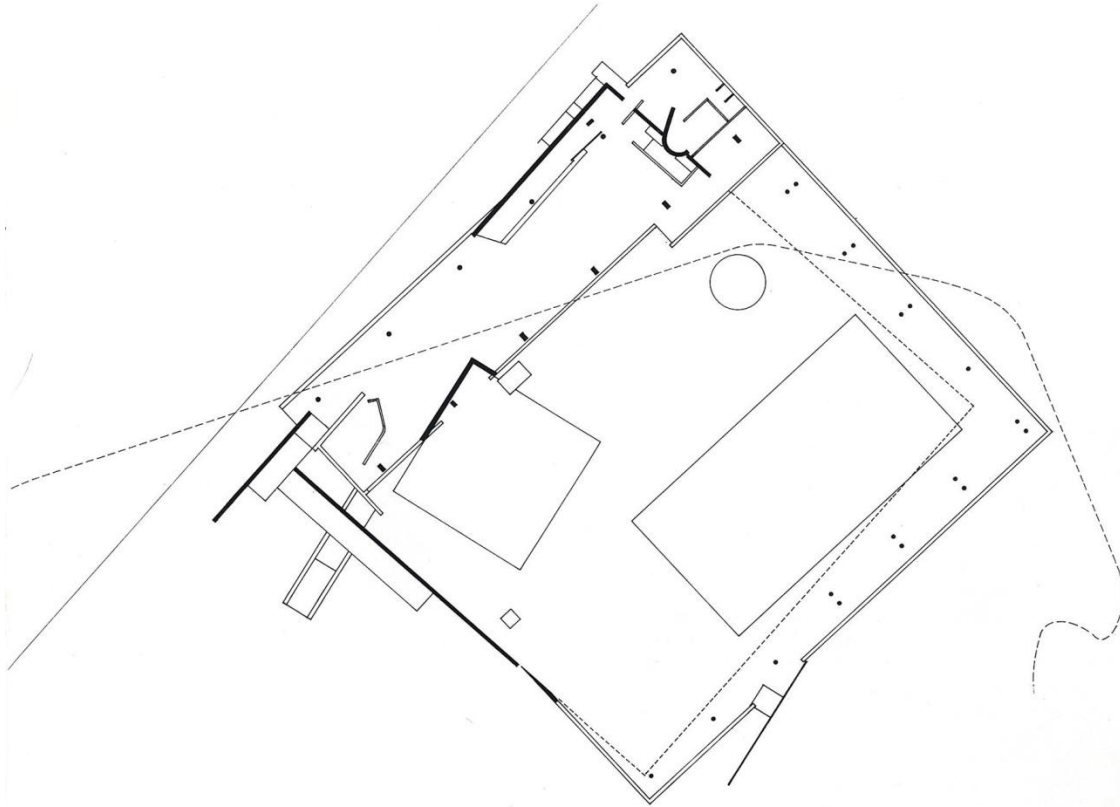


Fig. 126 – *Piscinas Municipais de Campo Maior*, 1985-90, planta do piso 1, Carrilho da Graça.

Carrilho da Graça foi sempre bastante crítico do Estilo Internacional unitarista e dogmático, mas foi, exatamente, na história da arquitetura moderna - sobretudo do Movimento de Stijl a Terragni (1904-43) – que encontrou a genealogia que confere o incontestável valor conceptual aos seus projetos. Na sua obra, cada um destes pontos de influência é usado na estrutura para estabelecer um relacionamento com o Sítio, em vez de um mero instrumento tectónico; como um modo de onde deriva a essência, ao invés de delimitar os requisitos programáticos específicos, em suma, como disjunção crítica para permitir uma leitura mais plástica do espaço<sup>445</sup>.

Na proposta para as *Piscinas Municipais de Campo Maior* estas considerações são amplificadas através da polarização: a metáfora corbusiana do edifício isolado como navio, usada como subtexto na *Villa Savoye* (1928-29), é reiterada e revertida. Ao invés de ser um refúgio seguro, flutuando sobre um mar de relva, esta equivalente contém a

<sup>445</sup> KOULERMOS, Panos – **20th Century European Rationalism**. Londres: Academy Editions, 1995, p. 129.

água, está rodeado por uma paisagem agreste e cria tensão entre o dentro e o fora, derrubando a relação esperada entre segurança e perigo, permanência e impermanência; sólido e vazio<sup>446</sup>. A horizontalidade das aberturas reforça esta dicotomia que a noção de “nova objetividade”<sup>447</sup> traz como reflexo de uma diferente ansiedade contemporânea acerca da natureza.

Intervenção na planície do norte alentejano, cuja “estranha leveza”<sup>448</sup> seria dissonante mesmo já na época da sua construção, propõe uma tipologia particular dentro da objetualidade arquitetónica, em que a experiência da exterioridade do sujeito é sublinhada e, paradoxalmente, a possibilidade de inclusão se afirma no necessário envolvimento físico desse mesmo sujeito, tornado ator. A sua afirmação centralizadora e o abraço envolvente dos pórticos em geometrias de claustro estabelecem ligações com os valores históricos de relação com a paisagem: na evocação da villa Palladiana<sup>449</sup>.

São evidentes as dissociações, as disjunções de geometrias, a instabilidade, a autonomia das partes, até mesmo algumas formas emblemáticas alimentadas pela corrente desconstrutivista. Porém a desconstrução dos valores (parede, perspectiva, volume e abrigo) não suscita a nostalgia ou a espera heideggeriana do “quadrado”<sup>450</sup>, da centralidade do habitar entre o céu e a terra, os Deuses e os Homens, nem o vanguardismo afirmativo que sempre desmente a etiqueta de “desconstrução”. Este projeto obriga, pelo contrário, o pensar no ser do espaço construído e do indivíduo que o utiliza como oscilação permanente; ser que faz e se desfaz, que compõe e decompõe a distância entre as coisas.

Carrilho da Graça evitou a boa consciência vanguardista da “desconstrução”, talvez naturalmente porque a arquitetura portuguesa foi durante muito tempo, e é hoje de novo, uma arquitetura da “dura” manifestação de uma ordem essencial e de contenção, evitando ao mesmo tempo tirar deste “portuguesismo” consequências de continuidade metafísica,

---

<sup>446</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

<sup>447</sup> Utiliza-se o termo referente ao movimento artístico *Neue Sachlichkeit* (surgido na República de Weimar nos princípios da década de 1920), contrário aos valores plásticos propostos pela estética expressionista, legitimaram a primeira geração de arquitetos modernistas tais como Walter Gropius, Adolf Meyer ou Bruno Taut.

<sup>448</sup> BYRNE, Gonçalo (Introd.) – **Estranha leveza**. In: GRAÇA, Carrilho da. *Carrilho da Graça*. Lisboa: Editorial Blau, 1995, p. 6.

<sup>449</sup> GRAÇA, João Carrilho da ; DUARTE, Rui Barreiros – **Manifesto de relação com o território**. *Arquitectura e Vida*. Nº 35 (Fevereiro, 2003), p.37.

<sup>450</sup> Referência à quadratura, formulada por Heidegger, propiciada pela reunião e integração dos caminhos e pontes na vinculação humana aos lugares. HEIDEGGER, Martin – **Ensaio e conferências**. E. Leão, G. Fogel, N. Schuback (Trad.), Petropolis, RJ: Vozes, 2001, p. 137.

estes projetos sugerem que é possível reconstruir, refazer e recompor, mas sempre rumo a uma perenidade individual e em aberto<sup>451</sup>.

- IDEIA: Universo da Intervenção.

Onde existiu, em tempos, um pequeno forte setecentista no local da intervenção<sup>452</sup>, é agora, uma pequena colina com uma belíssima vista sobre o castelo, a cidade antiga e a paisagem. A invariante envolvente, feita de solo barrento e inclinado, anuncia um afastamento não muito distante da vila, de forma a esta apresentar-se finita e reconhecível na sua geometria branca e silhueta que a prolonga e a liga á terra.

No projeto das *Piscinas de Campo Maior* é reiterada a tentativa com base na possibilidade utópica de conferir uma diferente orientação num ponto marcado na paisagem, petrificando a sua aparência<sup>453</sup>. O seu conceito baseou-se num *plateau* quadrado construído sobre a terra da colina, definido por uma pérgula que iria reforçar o sentido de “belveder”, espaço de onde se contempla e pode ser contemplado.

Neste sentido, a sua referenciação ao belveder - tal como o miradouro - inverte o funcionamento da praça sem, no entanto, negar a sua centralidade. Este ponto, habitualmente, inserido num conjunto de locais estratégicos distribuídos ao longo do espaço natural, neste contexto, assemelha-se às antigas fortificações. A pontualização de carácter escópico nestes pontos conferem-lhe o papel de foco do lugar e a sua influência irradia às áreas que a vista consegue abranger, tornando-se, frequentemente, por si próprios, no símbolo da paisagem. Neles apercebemo-nos das características dominantes dos espaços onde se integram; são resumos.

Sobre o embasamento, os muros que reforçam a envolvência da pérgula e, em particular, a parede com apenas uma estreita fresta horizontal, servem uma função dialética: conferem ao indivíduo, que experiencia este espaço, a consciência do carácter do lugar, rejeitando-o. Um muro que envolve e filtra o entorno em planície, revelando a sua essência.

A intervenção de Carrilho da Graça em Campo Maior opera a partir da experiência física e visual estabelecida em diálogo e em contexto com a paisagem, proporcionando o seu re-mapeamento. Re-mapeamento porque é, de facto, na experiência do movimento, ou melhor, na forma como proporcionam a perceção da experiência do movimento na

<sup>451</sup> GOMES, Paulo Varela – **Recompor – Transitar**. *Architecti*. Nº 9, (Maio/Junho, 1991), p.96.

<sup>452</sup> GRAÇA, João Carrilho da – **Candidatura aos Prémios UIA/Prémio Auguste Perret**. Ana Vaz Milheiro/João Afonso (Ed.). Lisboa: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2005, p. 44.

<sup>453</sup> KOULERMOS, Panos – *Op. Cit.*, p. 129.

paisagem, que a construção de ligações, atuando como pontes, revelam o reconhecimento da especificidade das paisagens em que se inscrevem.

Com efeito a ideia da ponte, rica de significados na paisagem, é também recorrente na obra de Carrilho da Graça, como é o caso da *Ponte sobre o Vale da Carpinteira* (2003-09) na Covilhã, desenhada, também, pelo autor. Atravessando o amplo vale, no sopé da Serra da Estrela, e aberta sobre a paisagem de extensa planura da Cova da Beira, esta ponte desenha-se em curva e contra-curva, como uma serpentina de Hogarth, entre dois pontos distantes entre si e muito acima de um fio de água, como parte de um plano que deseja contrariar as constantes subidas e descidas impostas por uma topografia de montanha. Trata-se, igualmente, de um momento revelador de passagem, que nos incita ao percorrer fisicamente, porque consegue fazer coexistir, em si mesma e na paisagem.

Daqui se poderá inferir que o projeto de Campo Maior busca, antes de mais, uma inter-relação entre elementos introduzidos pela intervenção – deslocações moderadas e formas que revelam as características primárias do lugar – e a própria mudança de significado do sistema contextual, constituindo-se, em síntese, como “refundador” da paisagem.

- CONCEPÇÃO: Sítio Proposto.

Um embasamento encontra-se ancorado na curva do terreno, a sua planta quadrangular delimita os contornos dos pórticos em delgados pilares cilíndricos que sugerem o encerramento do espaço. Neste terraço os tanques das piscinas são subtraídos ao volume do embasamento que contem, no seu interior, os balneários. Acima deste, a cafeteria, sobre-elevada, olha a piscina e a paisagem, sob a pesada cobertura caindo em lâminas opacas que não chegam a tocar no chão, sugerindo a imponderabilidade que se repercute na leveza do pórtico [Figs. 128, 129].

O quadrado é a forma da estabilidade. Atacar a estabilidade, desconstruir o quadrado era a correta intenção para o tempo que então se vivia. Desconstruir, romper a ordem, a hierarquia, o centro. Porém, está presente a unidade da hierarquia e da subordinação, até mesmo com a utilização de regras compositivas e de transformações sequenciais<sup>454</sup>. A ordem dominante é ainda reforçada pelo léxico modernista, de que o projeto faz uso exclusivo, e pelo seu acompanhante canónico: o branco que o tinge na totalidade.

---

<sup>454</sup> MATOS, Madalena Cunha – *Piscinas errantes*. *Architecti*, Nº 9, (Maio/Junho, 1991), p.76.



No seu centro, uma curva paralela às curvas de nível descreve um lento movimento, uma rotação geométrica que constrói a espiral sobre a linha do horizonte e expõe os três momentos compositivos da intervenção.

Na sua origem o quadrado maior fornece uma grelha que enquadra tudo o que é essencial: o corpo construído, a piscina maior, a cerca e a cota superior. Monolítico, autocontido e todo-poderoso, permite por isso alguns trespasses à sua estrutura. Um momento depois, ele roda e diminui. Começa a perversão: explode para o exterior em organizações não finitas de linhas e planos predominantemente verticais, os quais são retidos numa adjacência imediata ao plano gerador. Num terceiro momento, ele reduziu-se ainda mais e rodou muito mais. Precisa-se uma definição volumétrica: um diedro cuja base é a piscina pequena e cujos lados empurram e perfuram, em altura e em profundidade, a grande fachada inicial<sup>455</sup>.



**Figs. 127, 128, 129** – *Piscinas Municipais de Campo Maior*, 1987-90, vistas exteriores, Carrilho da Graça.

<sup>455</sup> *Ibid.*, pp.76-77.

A sua explosão faz com que todos os planos, linhas e pontos se submetem a este jogo de decréscimo, rotação e direccionalidade. Os elementos discretos que se autonomizam na aparência são afinal apanhados por uma malha cuja apreensão visual depende da escala de leitura: fácil no projeto, difícil na obra.

- FORMA: Imaginabilidade do Sítio.

Apesar dos projetos de João Carrilho da Graça ocuparem uma posição muito especial no quadro presente da arquitetura portuguesa, as *Piscinas de Campo Maior* constituem uma obra normalmente esquecida, mas que influenciou, de uma forma quase impercetível, toda uma geração de arquitetos.

Intervenção que reflete o legado pós-moderno (sobretudo na cultura arquitetónica urbana de Lisboa) da primeira metade da década de 1980, cujas circunstâncias não permitiam uma produção arquitetónica significativa. Dominada, ainda, por um prisma afirmativo, a intervenção de Carrilho da Graça em Campo Maior, virá recuperar uma continuidade na expressão crítica a qual abrirá um novo paradigma. Apela a uma apreensão da paisagem mais cerebral do que do fenossistema, e ainda assim mais visual do que háptica, uma vez que os dados da textura e da cor quase não intervêm: há espaços - o restaurante, os balneários - que chegam a ser crus no seu tratamento, como se houvessem permanecido como desígnio abstrato<sup>456</sup>.

Esta obra exerceu um forte impacto quando da sua construção, como intervenção no meio natural, impar no panorama nacional, mantendo esse difícil estatuto ainda durante um breve período. Perderia esse protagonismo perante a diversidade e complexidade da praxis arquitetónica experimentada na década final do séc. XX. Aliás, muito deste desenvolvimento foi alimentado por novos projetos desenhados pelo próprio Carrilho da Graça.

Espaço generosamente interiorizado por meio de sub-pórticos e de frestas despidas de qualquer substância, exceto a do enquadramento. Os tanques de água e as pérgulas porticadas envolventes integram na leitura visual da paisagem, sugerindo uma atitude contemplativa.

É interessante notar a oscilação que o projeto estabelece (e se estabelece) no Sítio. Aparentemente há nessa “fundação” alguma monumentalidade ao mesmo tempo oficial e lúdica<sup>457</sup>.

---

<sup>456</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>457</sup> GOMES, Paulo Varela – **Recompôr – Transitar**. *Architecti*. Nº 9, (Maio/Junho, 1991), p.96.

• POÉTICA ARCADIANA: Ensaio Avaliativo.

Do *plateau* protetor do “claustro” vazado, olha-se a distância. Entre nós e ela interpõem-se os braços levíssimos do pórtico, sob cuja sombra o olhar acaba perscrutando a paisagem horizontal e o desenho delicado da vila; registo de sensações diretas, quase que aculturais. O conforto resultante desta situação tem algo a ver com a noção primitiva de abrigo como resposta intuitiva ao convite do pórtico que envolve o espaço, qual ponto magnético na paisagem que a transforma em sítio ideal.

A tensão entre o interior e exterior construída por sólidos e vazios projeta o olhar para além das barreiras protetoras. Muros reveladores da paisagem pela sua rejeição, através da estreita abertura que corre na horizontal, são os olhos semicerrados do edifício voltados para a linha de terra [Fig. 127].

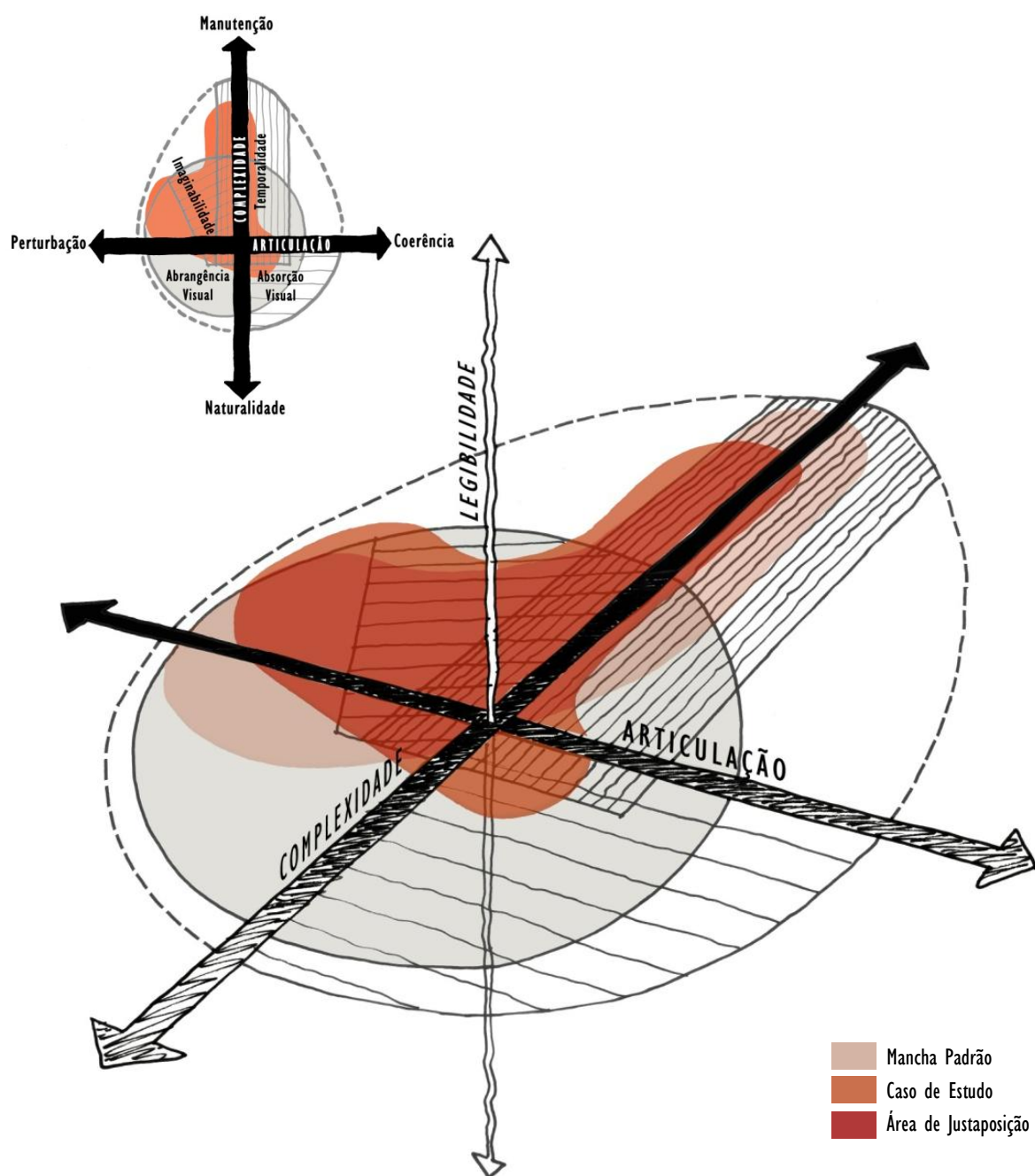
O desenho do claustro, envolvido pelos pórticos e construído através da unidade centralizadora do suporte conceptual do embasamento quadrado, torna-se insignificante na perceção presencial do sítio. De facto claustro medieval, como espaço edénico, não é participante na simbologia da Arcádia, a sua alegoria é a incontaminação e a criação deste espaço tenta resgatar o “Paraíso perdido”. O seu objetivo de redenção distancia o claustro do sentido do espaço de fuga da paisagem utópica. Logo, a separação etérea da realidade interna e externa, afirmada na obra de Campo Maior, afasta-se daquilo que, por transposição geométrica, alude; ao contrário do claustro, não encerra o espaço interior, protegendo-o do exterior. Aqui a rotação desconstrutiva impõe um sentido centrífugo na exploração das vistas, estabelecendo ligações com estas. Esta oposição ao carácter de espaço “anti-Arcádia”<sup>458</sup> aproxima-o do referente arcadiano.

À semelhança do que foi elaborado para os restantes casos de estudo, também se obteve, para este, o registo percetivo de quantificação relativa, o qual pode ser consultado no APÊNDICE 7 [Quadro 11].

Da leitura obtida pelo diagrama de análise [Fig. 130], resulta uma mancha predominantemente desenvolvida pela variável da manutenção (em detrimento da naturalidade) ao longo do eixo da complexidade e, igualmente, preponderante na vertente da perturbação (com menor incidência na coerência) dentro do parâmetro da articulação. Esta distorção resulta, em grande parte, de ser, simultaneamente, objeto focal e revelador da paisagem. Verifica-se, de igual modo, um elevado carácter de temporalidade e imaginabilidade associada ao uso moderado de abrangência visual, revelando, ainda, alguma capacidade de absorção visual.

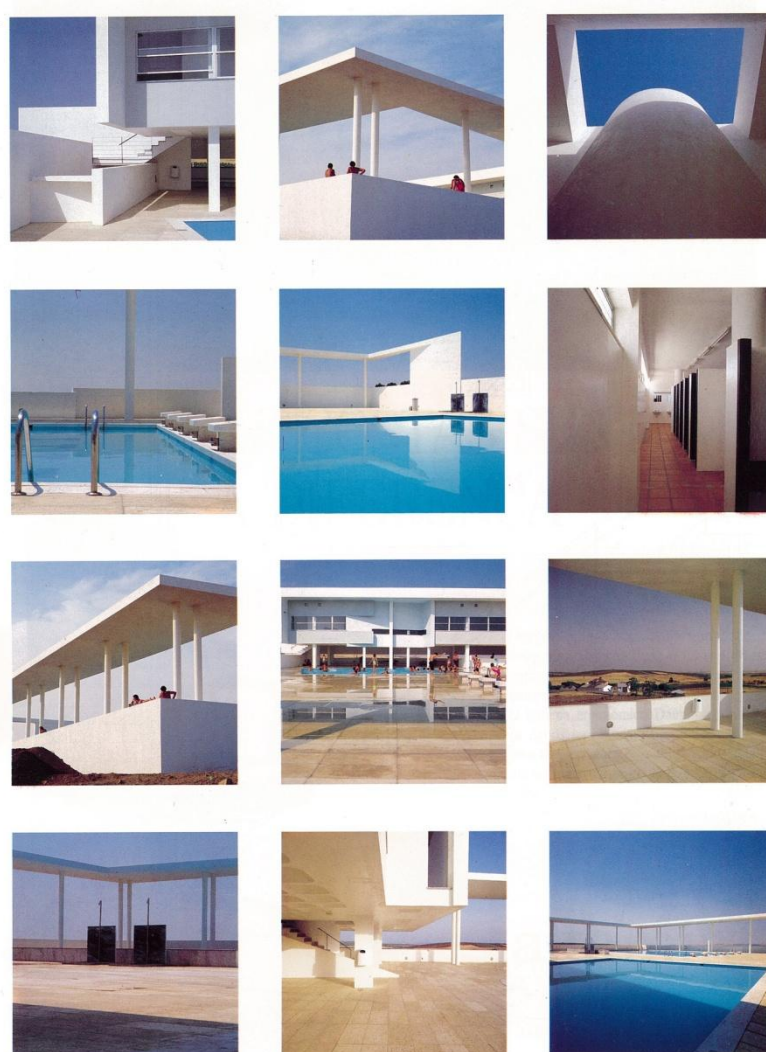
<sup>458</sup> Usa-se o termo composto “anti-Arcádia” no sentido que lhe foi dado pelo autor no APÊNDICE 1; *Claustro, espaço anti-Arcádia*.

Da justaposição com a mancha padrão da tipologia arcadiana, denota-se a quase total coincidência de áreas, contrastando apenas, na obra de Campo Maior, a abrangência visual mais reduzida e uma superior capacidade de absorção visual.



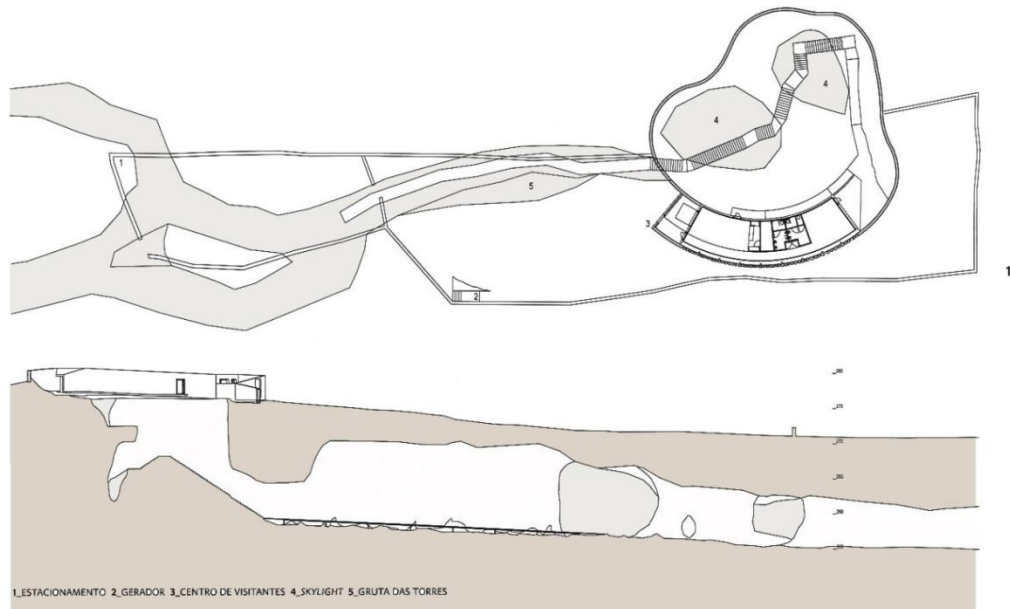
**Fig. 130** – Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspectiva: *Piscinas Municipais de Campo Maior* com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano. Desenho do autor.

**Em síntese:** A obra de Carrilho da Graça revela um relacionamento com a Paisagem que implica o envolver físico direto, sobretudo com base na penetrabilidade: da marcha. Esse compromisso físico na experimentação das passagens, das ligações ou pontes na paisagem, que nos remete para o *flâneur* baudelairiano, que é também de Benjamin ou, ainda, do Movimento Dada. Marcha que, em particular no momento em que se faz sentir a fadiga, devolve ao corpo a sua disponibilidade e a sua capacidade de ser afetado pelos elementos sensíveis do mundo à sua volta. O quadro conceptual que vemos manifesto nas *Piscinas Municipais de Campo Maior*, coloca-o então (a ele e a nós, enquanto fruidores do espaço) sobre a ténue linha que divide a exterioridade do observador e do seu olhar colonizador e culturalmente mediado, condição *sine qua non* à percepção da paisagem, e à inclusão, como estado (não apenas a contemplativo) que transfigura a paisagem em lugar quotidiano.



**Fig. 131–** *Piscinas Municipais de Campo Maior*, 1987-90, conjunto de vistas, Carrilho da Graça.

#### 3.3.2.4. *Centro de Visitantes da Gruta das Torres* (2003-05), SAMI



**Figs. 132, 133** – *Centro de Visitantes da Gruta das Torres*, Pico, 2003-05, planta e corte, SAMI.

No meio do Atlântico Norte ergue-se uma formidável montanha, uma montanha-ilha, com um nítido pico, cujas vertentes descem contínua e suavemente para o mar, que a circunda com todo o seu território indistinto e infinito.

Feita de pedra negra, basáltica, a formação ígnea da ilha do Pico não é porém maciça: o seu interior está perfurado por canais e cavidades, espaços ociosos resultantes dos percursos caprichosos da lava que, depois de arrefecer, solidificou e onde a constante infiltração da água esculpe sedimentos. Espaços subterrâneos, antros ou abismos; símbolo universal de origem, nascimento e de iniciação através do renascimento. Uma dessas formações é a Gruta das Torres, no concelho da Madalena, situada na subida para o cume.

O *Centro de Interpretação da Gruta das Torres*, de Inês Vieira da Silva (1976) e Miguel Vieira (1977), é a recepção e o espaço interpretativo que dá entrada ao longo subterrâneo da gruta lávica, agora também estalactítica. Antecâmara que permite a passagem para o obscuro temporal, primordial e coevo da própria génese da ilha.



- IDEIA: Universo da Intervenção.

A iniciativa de abertura ao público da Gruta das Torres – classificada em 2004 como Monumento Natural Regional devido ao seu elevado valor geológico e às suas dimensões ímpares em todo o arquipélago dos Açores - tornou necessária a construção de um edifício de apoio ao visitante mas também a proteção da abertura que permite a entrada de luz natural. Outros três pressupostos programáticos revelaram-se fundamentais: a atenção ao problema do vandalismo, por o edifício se encontrar afastado de qualquer núcleo habitacional; o baixo custo da construção; e, finalmente, a sua utilização periódica, pois apenas abre ao público nos quatro meses de Verão.

O acesso à gruta é parte integrante de uma paisagem à qual a montanha do Pico imprime uma força e escala únicas. Também a dimensão e beleza desta entrada - um misterioso *skylight* [Fig. 138] resultante do abatimento do teto da gruta -, ensaia a consonância com a dignidade e força do Sítio. O anúncio desta paisagem sombria, feita de mistério e singularidade é, também, decorrente da dimensão do espaço natural envolvente, no qual o percurso de aproximação e a presença da montanha do Pico imprimem uma escala única. Consequentemente a gruta e o seu portal artificial são parte integrante de um todo onde se procurou conjugar a obra da forma mais simples possível<sup>459</sup>.

A entrada no *Centro de Visitantes da Gruta das Torres*, afirmada por uma discreta parede pétrea [Fig. 134], faz-se por um pátio exterior que resulta da procura de uma transição de escala entre a imensidão da paisagem e o interior do espaço de preparação, quase ritual, para a descida ao estreito túnel de lava. Fronteira mediadora, antecipando através do olhar, a experiência física de passagem entre territórios: o sagrado e o profano.

Deste modo o *Centro de Visitantes* é um dispositivo escópico que opera de forma diferente: pela exploração endógena, não na filogenética busca de horizontes, mas nas profundezas; prospeção do sítio dentro do sítio - como uma boneca russa - que, por sua vez, se localiza dentro de uma ilha.

- CONCEPÇÃO: Sítio Proposto.

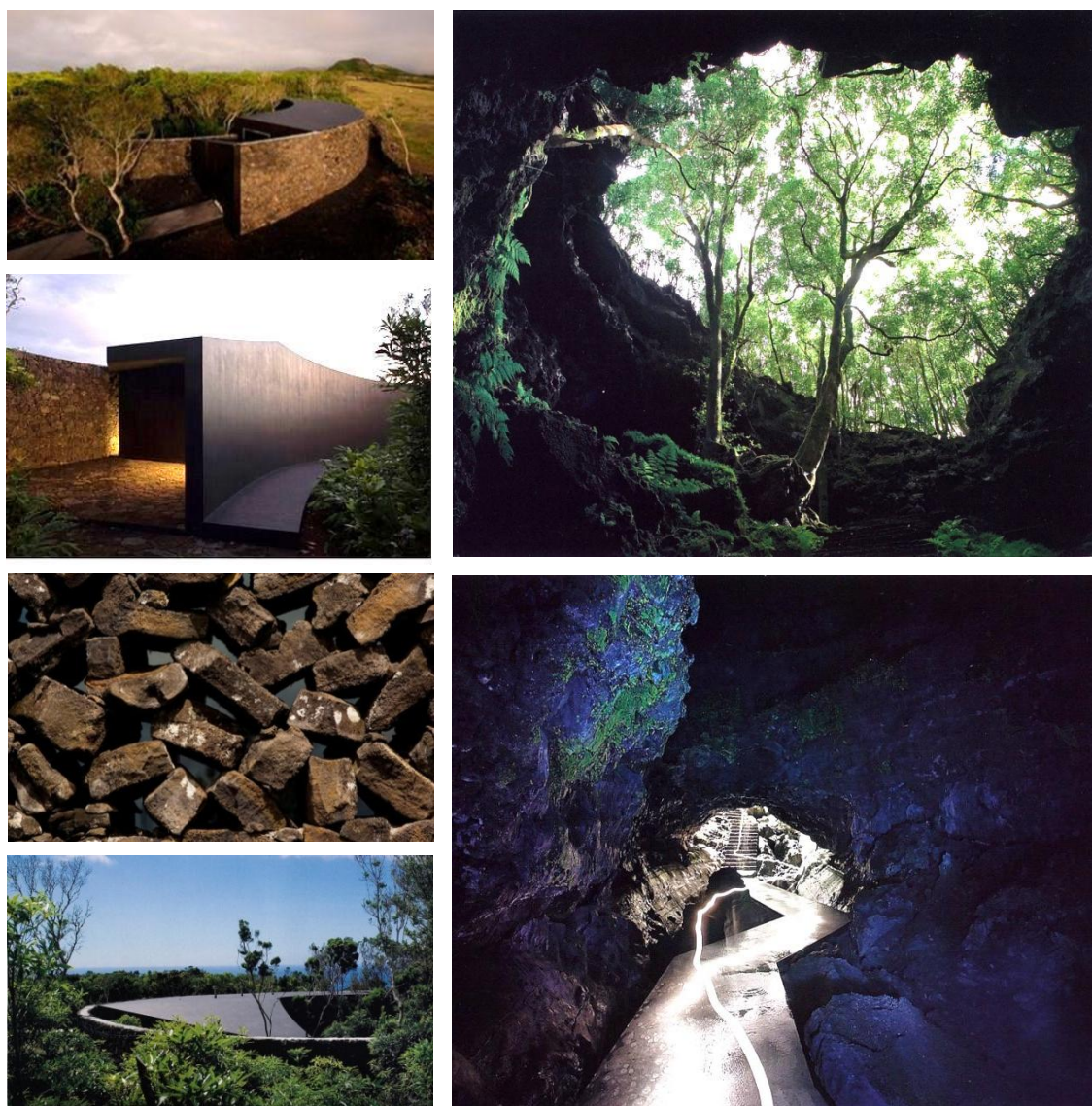
A intervenção proposta pelo atelier SAMI procurou conjugar simultaneamente a proteção do *skylight* com o desenho do edifício, que surgiu naturalmente da forma ondulante pensada para o muro de proteção em pedra; curva geratriz da sala de acolhimento que antecede o Auditório e do qual se sai para o percurso de acesso à gruta. Este percurso é feito por uma escadaria em pedra que, ao prolongar-se para o interior do

---

<sup>459</sup> SILVA, Inês Vieira da ; VIEIRA, Miguel – *Centro de Visitantes da Gruta das Torres, Açores, 2003/2005. Arquitectura Ibérica*. Nº 15, (Junho, 2006), p. 127.

tubo lávica, se transforma num comprido passadiço [Fig. 139]. Esta solução autoriza a passagem sobre os desabamentos do teto da gruta sem que tenha havido necessidade de proceder à remoção dos mesmos<sup>460</sup>.

O edifício foi projetado com uma estrutura de betão armado assente sobre um carril, do mesmo material, de modo a evitar a escavação para as fundações que provocariam vibrações desnecessárias e a minimizar a interferência no solo<sup>461</sup>.



Figs. 134, 135, 136, 137, 138, 139 – Centro de Visitantes da Gruta das Torres, Pico, 2003-05, vistas exteriores, abertura no teto da gruta e túnel de lava, SAMI.

<sup>460</sup> SILVA, Inês Vieira da ; VIEIRA, Miguel – Centro de Visitantes da Gruta das Torres; Empreendimento Turístico, Pico. *Jornal Arquitectos*. Nº 227, (Abril/Junho, 2007), p. 91.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.92.



Grande parte da ambiência de mistério e força do Sítio reside no dispositivo da parede poente, construída com a pedra negra da ilha, mas utilizando uma técnica de “rendilhado” – em que as pedras espaçadas entre si deixam pequenas aberturas – num sistema delicado que filtra a luz segundo contornos irregulares. São contornos que, projetados no pavimento, (quando o sol poente se revela descoberto) significam, de modo impressionante, toda a dimensão telúrica, vulcânica, pétrea desta ilha inconfundível. Este muro de alvenaria irregular de basalto, que se transforma em recortes de luz, para além de permitir a iluminação ao longo de todo o edifício, evita a abertura de outros vãos mais suscetíveis ao vandalismo [Fig. 136].

A utilização das pedras emparelhadas, como dispositivo de mediação interior/exterior, estabelece uma estreita relação com o projeto *Adega Dominus* (1995-97) da autoria da dupla Herzog & De Meuron, onde, na paisagem californiana de Napa Valley é ensaiada a possibilidade matériaca dos gaviões de pedra constituírem simultaneamente parede sólida e translúcida. A influência é clara, havendo naturalmente uma re-interpretação do tema. Uma das diferenças entre as duas propostas está na distância que vai entre o pano de parede e o pano de vidro: se, no caso do *Centro da Gruta das Torres*, vidro e pedra fazem parte do mesmo sistema de mediação, no caso da *Adega*, a distância entre os dois materiais permite a existência de um corredor por onde circulam o ar e as pessoas.

A “desconstrução” momentânea do muro, que permite explorar a luz filtrada pelas pedras no espaço interior curvo e de desenho simples, confere carácter ao edifício. As superfícies interiores em betão aparente revestidas com uma pintura/impermeabilização de cor preta, conformam uma “caixa negra” cuja textura assemelha-se à da lava vitrificada existente no interior da gruta e contrastam, pela sua regularidade, com a aspereza da pedra de basalto utilizada no muro/fachada<sup>462</sup>.

- FORMA: Imaginabilidade do Sítio.

Ao chegar ao Centro, o visitante depara-se com um pátio descoberto que funciona como átrio de transição da macro-escala da paisagem envolvente para a intimidade do projeto [Fig. 141]. Aqui, este pode comprar o bilhete de entrada e aguardar antes de passar para o auditório, onde assiste a um *briefing* pelo guia que fará a visita. A expectativa da visita ao sítio decompõe-se, agora, em sentimentos diversos: já não é a antecipação do descer às profundidades geológicas, é também, a fruição da experiência do sublime dado pelo Sítio na paisagem, como um todo.

---

<sup>462</sup> *Ibid.*

No auditório encontram-se os capacetes e lanternas, de uso obrigatório na descida à gruta. Uma vez iniciado o percurso, mergulha-se no interior do espaço subterrâneo pelo passadiço. A serenidade proposta pela construção emergente prolonga à superfície o carácter poético do túnel de lava que serve, e que em última análise a sustenta e justifica.

A essencialidade geológica do material pétreo é o fio condutor que estrutura todo o projeto e explica a preocupação na escolha de materiais e métodos construtivos tendo em conta os recursos locais, a robustez necessária, a sua simplicidade e facilidade de execução. Será este carácter de continuidade de uma tradição que mais contribuirá para a sua condição imagética, em grande parte dependendo dela a legibilidade do projeto e, no fim de contas, a sua assimilação na paisagem.

Neste sentido o *Centro de Interpretação* recorre ao muro de pedra argamassada, que, ao transformar-se na fachada sul do edifício, reproduz a imagem de um sistema construtivo local, utilizado na construção dos “currais de figueira”<sup>463</sup>. A imagem destes muros - originalmente divisões no cadastro rural da ilha - é transposta para as expressivas paredes em rendilhado de pedra. Por outro lado, a ilha do Pico concilia uma vontade humana secular de harmonia entre o homem e a natureza, fruto de respeito e usufruto que as sucessivas gerações tão bem têm conseguido conciliar.

#### • POÉTICA ARCADIANA: Ensaio Avaliativo.

Através da composição plástica do preto vulcânico edificado e do muro protetor ondulante de pedras ígneas, o qual se transforma num rendilhado ao tocar no edifício, desenha-se a curva que dá origem à inesperada “caixa negra” “iniciática: portal da sombra, do mistério, singularidade e do alvor temporal. Neste espaço, já interior, um trajeto acompanha o visitante e anuncia a passagem para um diferente estrato do Sítio que o prepara para a descida à gruta.

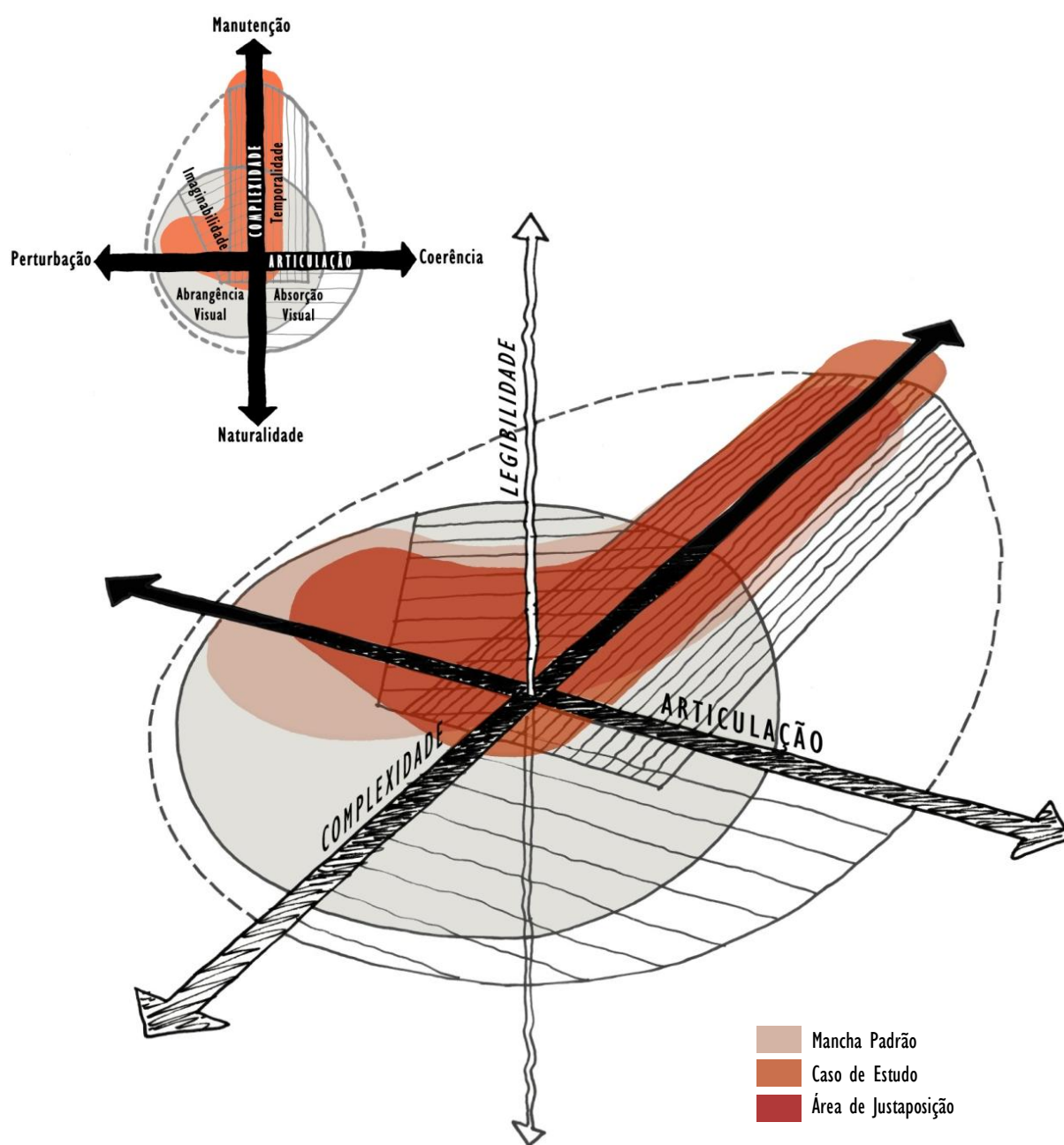
Na sua construção mental a gruta contém vínculos com a ruína, acentuados pela sua partilha no material pétreo constituinte. Logo, é uma manifestação, apelativa pelo obscuro, que constrói o passado; remete para épocas fora da nossa experiência.

A densidade da estratificação temporal é inquestionável bem como é evidente a sua pontualização como lugar exploração corpórea de um espaço no estado ideal, despojado, porém, do carácter vivencial da Arcádia. Aqui a ameaça iminente das forças naturais

<sup>463</sup> Para proteger as vinhas da maresia, os vinhedos eram divididos por muros de pedra paralelos, dispostos em “canadas”, que por sua vez eram divididas em “currais” ou “tapadas”. Também era uma forma de limpar as pedras dos terrenos e quando em excesso construíam-se os maroiços (aglomerados de pedra). Mais tarde com a introdução das figueiras para a produção de aguardente, surgiram os currais, muros em forma de semicírculos para as proteger do sal do mar.

incontidas pairam sobre a experiência do lugar. Desordem expressiva, cujo prazer contemplativo joga ainda o enraizamento Romântico; apelo ao sublime pela descoberta do primordial, oferecida pela natureza e cristalizada no tempo.

Neste sentido, poder-se-á afirmar que a intervenção na Gruta das Torres constitui uma reflexão sobre a condição humana na sobre-modernidade, carente da primordialidade da Paisagem.



**Fig. 140** – Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspectiva: *Centro de Visitantes da Gruta das Torres* com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano. Desenho do autor.

A análise dos dados obtidos pelo registo percetivo [Quadro 12] revela um padrão próximo do espaço de construção mental da Arcádia. A mancha resultante do diagrama de análise da paisagem [Fig. 140] é predominantemente gerada pela vertente da manutenção (em prejuízo da naturalidade), em termos de complexidade e pela perturbação (afastando-se da coerência), na articulação entre os elementos do Sítio. Caracteriza-se pela reduzida abrangência visual, limitada pela condição de passagem para o interior do solo, apresentando um elevadíssimo carácter temporal, o qual chega a ultrapassar os limites do horizonte percetual. Esta excecional projeção da temporalidade decorre da experiência do Sítio como descoberta do primordial absoluto, vestígio de uma anterioridade para além do nosso alcance.

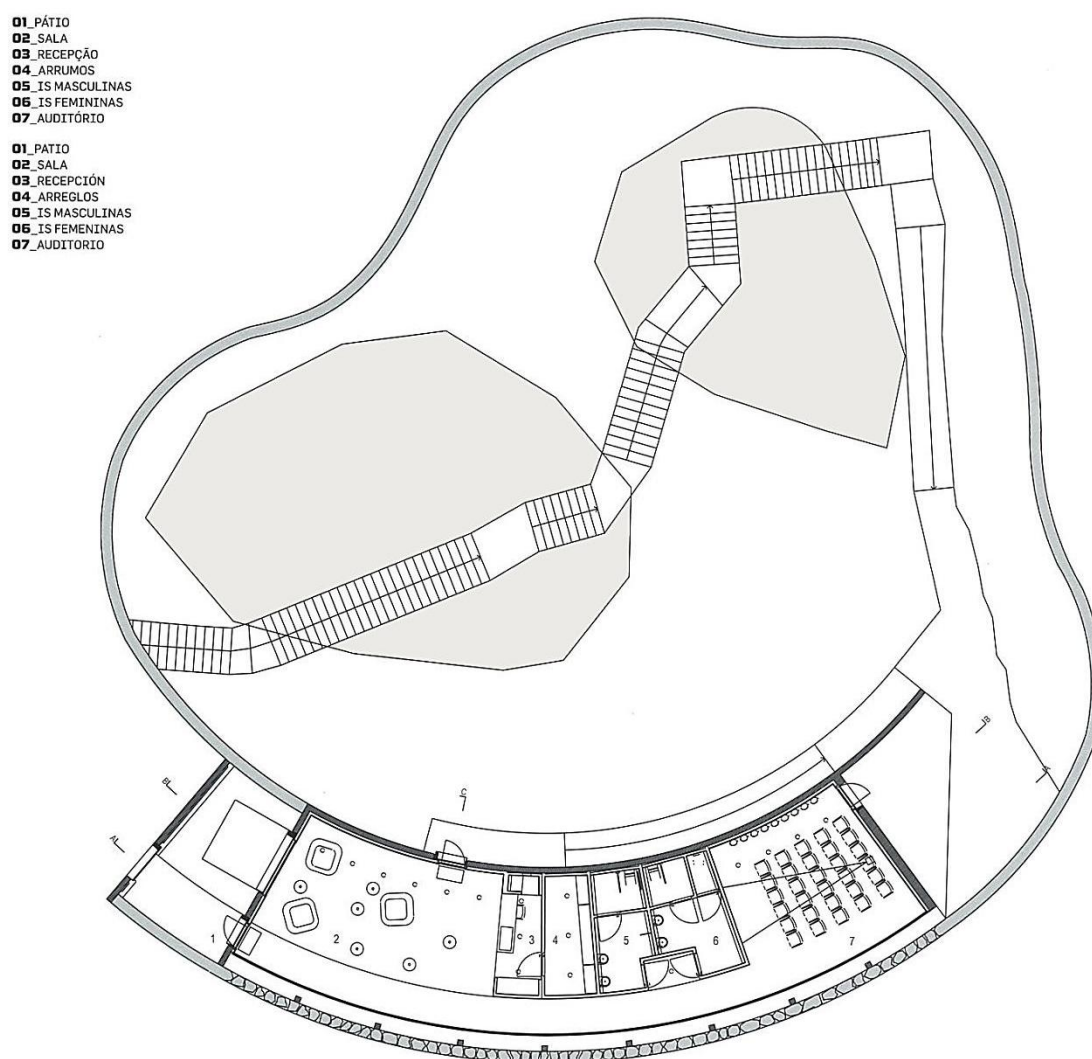


Fig. 141– Centro de Visitantes da Gruta das Torres, Pico, 2003-05, planta do centro de recepção dos visitantes, SAMI.

Do cruzamento com a mancha padrão da paisagem utópica, resulta uma quase coincidência total, excetuando as áreas ocupadas pela abrangência visual e imaginabilidade que se apresentam mais reduzidas no *Centro de Visitantes*.

**Em síntese:** a obra do *Centro da Gruta das Torres* parte de um epítome dos valores em presença: ideia, conceito e poética material refletem uma postura contemporânea na cuidada atenção ao lugar, fundando neste as suas próprias lógicas. A economia de meios utilizados, seja no projeto em si, seja nos aspetos matéricos ou construtivos, reforça a sua condição de sustentabilidade, entendida de modo operativo e atual e, não somente, como mero dispositivo técnico ou tecnológico.

Como resposta ao requisito da visita à gruta através de uma organização de espaço interior que correspondesse a uma articulação espontânea do seu espaço exterior, e perante uma paisagem tão forte como a que envolve a Gruta das Torres, a equipa projetista procurou a integração do edifício, não deixando de desenhá-lo como forma arquitetónica que é<sup>464</sup>, não funcionando como marco na paisagem, mas como parte integrante desse mesmo espaço natural. Deste princípio decorre o circular gesto formal delimitador do terreno e momentaneamente “desconstrutivo” do muro que confere carácter ao edifício, integrando-o assim na pétrea paisagem açoriana.

De forma contundente, o muro de pedra argamassada é o elemento contínuo que organiza o espaço, contornando livremente as aberturas da gruta e estabelecendo a implantação do edifício. A essência geológica e cultural do material construtivo é, simultaneamente, uma afirmação na tradição, uma vez que o seu significado assenta na perenidade, ao vestígio concreto usado como símbolo da civilização, do sistema construtivo e imagético local, no fim de contas, do cruzamento do mundo natural com o cultural.

---

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 93.

### 3.3.2.5. *Casa no Gerês* (2003-06), Correia/Ragazzi

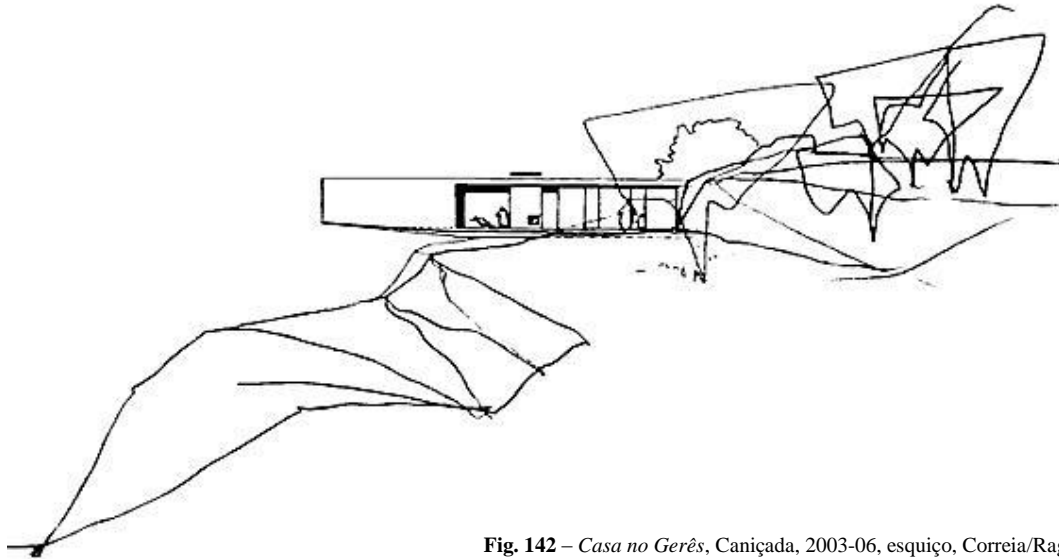


Fig. 142 – *Casa no Gerês*, Caniçada, 2003-06, esquiço, Correia/Ragazzi

A encomenda de habitação unifamiliar, condicionada pela modesta dimensão do terreno, afigurava-se em tudo semelhante a tantas outras, reflexo de uma prática quotidiana da atividade profissional da arquitetura. Os requisitos programáticos previam a reconstrução e ampliação de uma ruína para casa de fim-de-semana, aproveitando o batido argumento da presença de uma construção preexistente na parcela para legitimar a sua capacidade construtiva. Por sua vez, o cliente evocava o gosto pela prática de ski aquático como justificação da sua escolha no assentamento do local, próximo do rio Cávado, conduta frequentemente ditada pela inquietante volubilidade da moda, particularmente notável em determinados estratos sociais na região do norte de Portugal.

Os fatores enunciados prenunciavam limitações projetuais, não fosse o lugar, com extraordinárias características morfológicas, inserir-se no conjunto de paisagens de celebrada beleza e elevada sensibilidade do Parque Nacional Peneda-Gerês, localizando-se numa área de proteção natural onde seria impossível abater qualquer árvore. O estatuto do Gerês, como sendo uma das maiores atrações naturais, foi gerado pela ideia de “montanha” e sustentado pela sua impressionante síntese geomorfológica, ecológica e etnográfica. Neste contexto o exercício era, já por si só, um desafio.

Revelar-se-ia num projeto de produção sofrida, delicado na sua articulação, concentrado na ação reveladora do Sítio e feito pela entrega dos seus autores: Graça Correia (1965) e Roberto Ragazzi (1969).

- IDEIA: Universo da Intervenção.

As primeiras soluções apresentadas, muito leves, depararam com novos obstáculos colocados pelos clientes: a casa teria de ser construída em betão. No entanto, a decisão fundamental na orientação da casa, claramente ortogonal em relação às curvas de nível, estava já tomada e acabaria por essa a sua implantação final. O modo como assentava o objeto construído nunca poderia deixar de ser um elemento de valorização da paisagem e, “desde a primeira visita ao lugar, ficou claro que se trataria de um projeto delicado”<sup>465</sup>.

O lugar é claramente o motivo da sua construção. Sítio, simultaneamente sobranceiro e abrigado, confinante com o Rio Cávado e um ribeiro afluente, revelador de um espírito peculiar e proporcionador de vistas panorâmicas contidas. Estes cones de visão divergem a partir de pontos definidos, entrecortados pelos seus principais elementos físicos componentes: rochas, árvores e taludes. Do terreno, a perceção da paisagem faz-se essencialmente ao nível dos planos próximos, limitados pela margem oposta da albufeira que lhes serve de plano de fundo.

A implantação da *Casa no Gerês*, perpendicular às curvas de nível, procura esse momento revelador da paisagem, adaptando-se à plataforma plana onde está “pousada”, garantindo a manutenção de todas as árvores e permitindo um maior relacionamento e otimização das zonas de estar exteriores. O seu volume expõe o lugar pela sua ortogonalidade dicotómica. Apoiado sobre rochas, avança em grande balanço sobre o vazio, surgindo entre as copas das árvores como um “barco encalhado e numa referência dialética à *Casa Malaparte* de Adalberto Libera; uma espécie de artifício natural na albufeira”<sup>466</sup>.

De acordo com os autores, o sistema construtivo surgiu, de facto, das embarcações com uma forte sugestão da notável peça de design *mesa Less* <sup>467</sup> desenhada por Jean Nouvel (1945), nos inícios deste século. Parece, no entanto, obvia a evocação da *Casa em Ponte de Lima* (2001-02) de Souto de Moura (com quem Graça Correia colaborou entre 1989 e 1995) na forma como parece suspensa no ar, ausente de gravidade, celebrando e desconstruindo, ao mesmo tempo, o ideal de Le Corbusier de uma arquitetura libertada do solo.

À partida, a rígida limitação construtiva permitida naquela área de proteção do Parque da Peneda/Gerês restringia a superfície de impermeabilização a valores

<sup>465</sup> CORREIA, Graça ; RAGAZZI, Roberto – *Casa no Gerês, Caniçada, Vieira do Minho: Correia/Ragazzi*. *Arq./a.* Nº 53, (Janeiro, 2008), p. 68.

<sup>466</sup> *Ibid.*

<sup>467</sup> CORREIA, Graça ; RAGAZZI, Roberto – *Casa en Gerês, Braga*. *AV Monografias*. Nº120, (2006), p. 95.



insuficientes para viabilizar o programa pretendido, daí a solução estrutural em balanço que permitiu o aumento de um terço da área<sup>468</sup> sem pousar no terreno. Assim, não era viável uma solução suportada por paredes-vigas. Para garantir a consola e ainda a transparência transversal da sala da casa, todo o edifício deveria ser suportado pela laje inferior, pensada como um batelão: uma “caixa” rígida, devidamente ancorada, onde fosse possível carregar qualquer carga [Fig. 143].

• CONCEPÇÃO: Sítio Proposto.

A forte ligação com o espaço fluvial manifestada pelos clientes e a possibilidade do panorama excepcional, que se desfruta do local, ser parte integrante da casa determinou a desmaterialização dos limites construtivos da *Casa no Gerês*, pela sua poderosa sugestão de manter intacta a penetrabilidade do lugar.



Figs. 143, 144, 145, 146, 147 – *Casa no Gerês*, 2003-06, corte, planta e vistas exteriores, Correia/Ragazzi.

<sup>468</sup> CORREIA, Graça ; RAGAZZI, Roberto – *Casa no Gerês, Caniçada*. *Arquitectura e Construção*. Nº 46, (Dezembro, 2007 Janeiro, 2008),p. 40.



Esta aplicação da fórmula miesiana, como modelo elementar na prática contemporânea é, neste caso, uma escolha ponderada, fugindo à eventual rotulação de tendência ou gesto expressivo. Bem à maneira da *Villa Farnsworth*, o ato intuitivo de projetar o abrigo é substituído por uma evocação à hermenêutica do perigo [Fig. 151]. Ao invés do sítio protegido onde se pode refugiar e observar sem ser visto, estimula a relação exploração/refúgio nos seus papéis significativos, através do simbolismo de perigo que os faz operar.

O objeto arquitetónico é assim trespassado pela materialidade do locus, a sua legibilidade como volume puro e linear é, simultaneamente a legibilidade da paisagem; do Sítio. Percorrer os espaços interior da habitação é penetrar na floresta envolvente, um circular ambivalente pois funciona, também, no sentido oposto. Os cuidados equipamentos e as divisórias em madeira clara de bétula no seu interior, transformam-se em sucessivos pontos de referência na observação, ora controlando os enfiamentos visuais, ora dirigindo os percursos [Fig. 146].

- FORMA: Imaginabilidade do Sítio.

A leveza desta intervenção fica acentuada pelo avançar suspenso em consola sobre o talude inferior, reforçando a transparência na sua leitura a partir do rio e reduzindo a ocupação do terreno. O facto de esta habitação estar semi-enterrada na sua relação com o acesso principal, diminui a sua insinuação objetual. Do rio ela surge como uma moldura de vidro, dissimulada na vegetação; luneta aparentemente inócua mas enigmaticamente deslocada [Fig. 150]. Acentua-se, desde modo, a transparência na sua leitura a partir do exterior, mais pela desfocagem provocada pelo irreal do pela ocultação ou camuflagem.

Esta retórica de desarranjo, colocada pela introdução do volume audaz em betão, reafirma o paradoxo, de que é necessário que a arquitetura apresente um grau de estruturação superior ao da paisagem de modo a poder ser por ela assimilada, tornando-se o contraponto revelador do carácter do Sítio.

A plasticidade do betão neste diálogo de contraposição reveladora era determinante, pelo que a cofragem foi desenhada cuidadosamente. Desta preocupação resultou no processo de simplificação das texturas naturais/artificiais intervenientes nos estratos compositivos.

De uma forma geral a maior diferença entre materiais naturais e artificiais reside no facto de os naturais revelarem uma dimensão temporal, tanto intrínseca, expressa pela sua estrutura, como extrínseca através do envelhecimento e da detioração. A utilização do betão á vista, como material arquitetónico apresenta um envelhecimento próximo ao dos

materiais naturais; possui a capacidade de registar a passagem dos tempos na arquitetura. Por outro lado, a presença das superfícies de betão impressas por cofragens precisas, adquirem um efeito de desmaterialização sob a incidência da luz, sugerindo uma tela em tensão, ausente de volume e de peso.

• POÉTICA ARCADIANA: Ensaio Avaliativo.

Das compreensíveis limitações construtivas num terreno, já de si reduzido, situado numa área protegida, transparece o facto de que o desafio era obviamente qualitativo e não quantitativo. Desta condicionante resultou um Sítio limitado na sua extensão e íntimo na sua escala. Paradigma da pontualização humanizadora do sítio ideal circunscrito à área de refúgio e com abrangência muito focalizada nas vistas em profundidade, revelando a redução dos planos longínquos; característica do entendimento enraizado na cultura portuguesa.

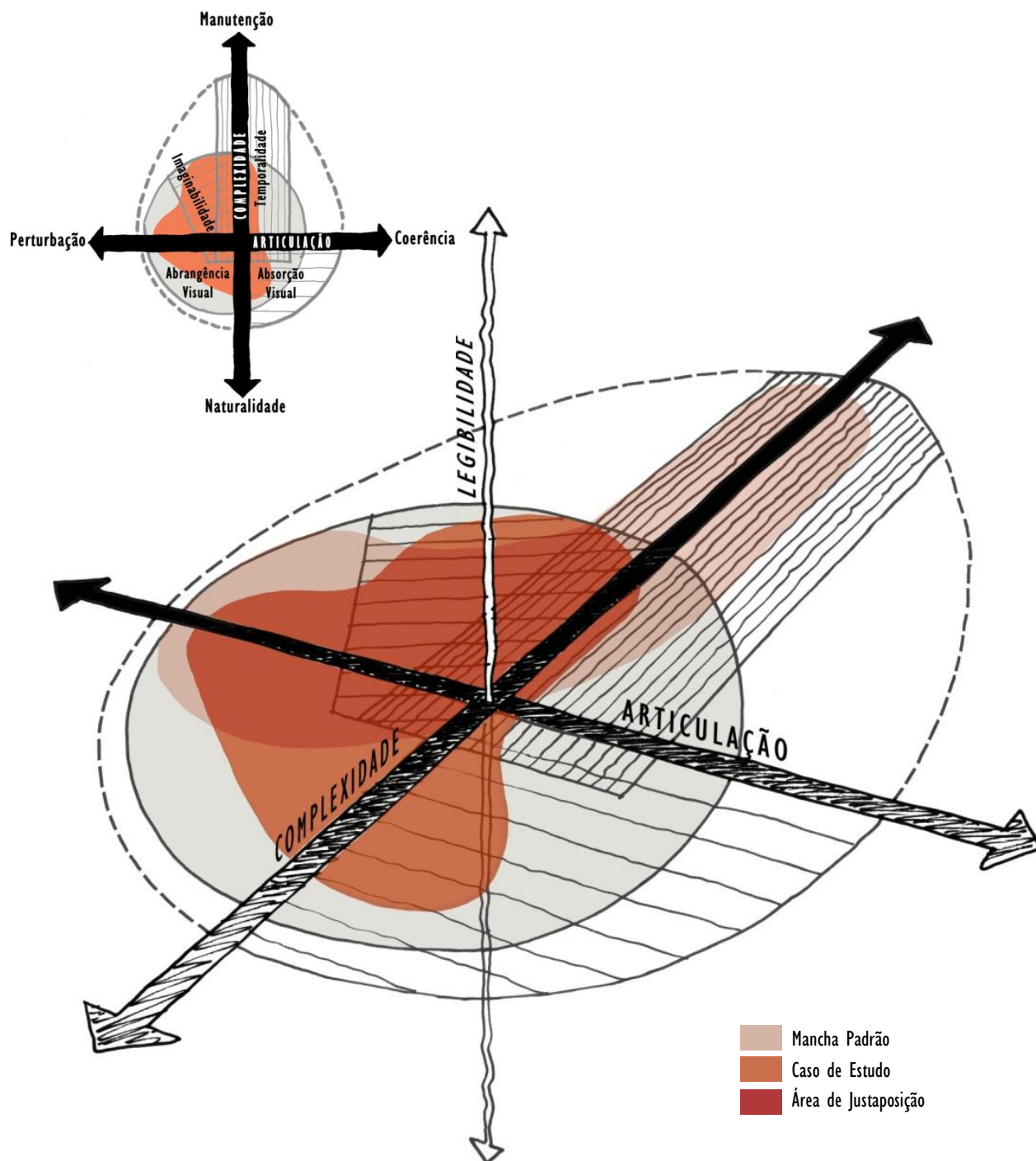
Na relação que estabelecem a casa e a ruína pré-existente, ficam definidos os acessos e a própria escala das intervenções, tendo-se transformado a ruína numa presença constante a partir do interior da casa, tal como qualquer outro elemento da paisagem. No contexto da intervenção da *Casa no Gerês* a ruína adquire um valor alegórico à origem, atua como referência identitária.

Deteta-se uma visão da Arcádia despojada, primitiva e de singeleza, quase brutalista na forma, mas delicada no gesto articulador; exercício de contenção e silêncio.

A disjunção do enorme balanço edificado sobre o vazio - ato contra-gravidade - reflete um gesto de inquietação, na reflexão fatalista das forças em tensão que tendem a ser repostas ao natural estado de repouso estático. Não chega, porém, a ser a ameaça permanente do *motto* arcadiano *Et in Arcadia ego*.

Com o objetivo de detetar indicadores da influência da composição arcadiana, foi efetuado o registo percetivo de quantificação relativa [**Quadro 13**] do qual resultou o diagrama da paisagem [**Fig. 148**]. Esta aplicação síntese expõe mancha que, no espaço gerado pelo eixo da complexidade, apresenta uma distribuição na vertente da manutenção ligeiramente superior à da naturalidade. Em termos de matriz da articulação, evidencia uma clara predominância no sentido da perturbação (em detrimento da coerência) resultante da dicotomia de extremos imposto pelo volume retilínio em betão. Demonstra, ainda, uma elevada imaginabilidade, moderada abrangência do campo visual, bem como, alguma capacidade de absorção visual.

Comparando com a mancha protótipo da paisagem arcadiana, constata-se uma grande área de coincidência, fora da qual se situa o carácter da temporalidade, poderoso na mancha padrão e reduzido no projeto desta habitação unifamiliar.



**Fig. 148** – Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspectiva: *Casa no Gerês* com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano. Desenho do autor.

**Em síntese:** Na *Casa no Gerês* é buscada uma solução estrutural que permite alcançar a transparência transversal como opção consciente e ponderada de coerência global da obra. Volume puro em betão armado, assente sobre a rocha da invariante contínua do talude, mas aparentemente sem lhe tocar, corpo distinto que teima na sua progressão ortogonal, avançando em frente, mesmo quando o solo há muito já desapareceu por baixo.

O contacto entre o objeto arquitetónico, constituído pelo corpo da habitação e a paisagem é reforçado por elementos contínuos que criam direções. A função unificadora destes elementos construídos é conseguida pelo seu carácter de síntese. Torna-se evidente, nesta intervenção, a necessidade da arquitetura apresentar um grau de estruturação superior ao da paisagem, para se integrar nela, revelando, de um modo afirmativo, um valor cultural de contraposição ao natural. Esta ideia, que denuncia uma relação dicotómica entre a forma da intervenção e a forma do suporte físico, clarifica a visão da dupla Correia/Ragazzi, enquanto interventores na paisagem.



Figs. 149, 150, 151 – *Casa no Gerês*, 2003-06, vistas exteriores, Correia/Ragazzi.

### 3.3.2.6. Estação Biológica do Garducho (2007-09), V. Trindade

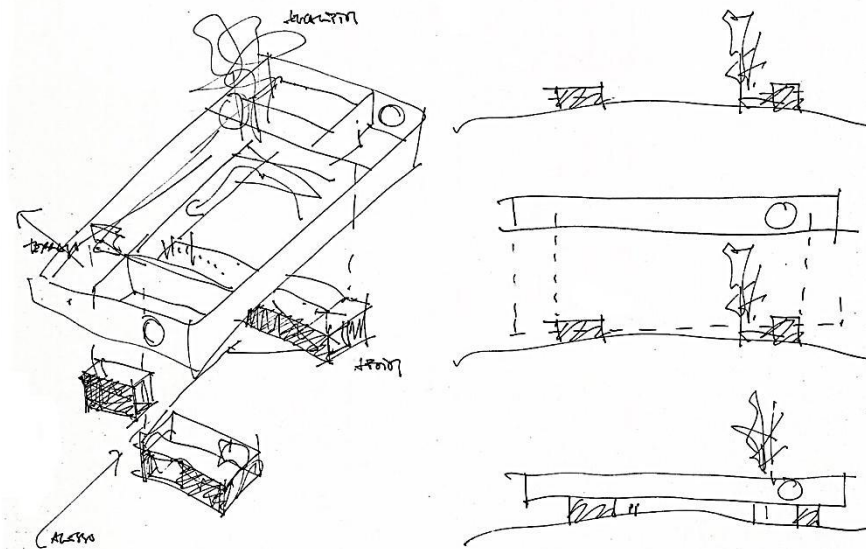


Fig. 152 – Estação Biológica do Garducho, Mourão, 2007-09, esquiço, Ventura Trindade.

A paisagem possui, em determinados pontos, uma certa configuração que não necessita ser visível para ser apreensível, uma constituição implícita feita de geologias, de animais e plantas sob o céu, sol, frio ou chuva.

Um desses pontos da paisagem situa-se no interior alentejano, junto à fronteira invisível com Espanha, onde existe um Posto da Guarda Fiscal, já há muito abandonado, composto por três edificações, à primeira vista deslocadas num local remoto; território rural de enorme beleza e de extensão aparentemente sem fim.

Este espaço foi adquirido pelo CEAI que o transformou numa estrutura de apoio a ações de conservação da natureza<sup>469</sup>. Trata-se de um lugar de abrigo e de reprodução de várias espécies emblemáticas ameaçadas, como a águia-imperial, o grou, a águia-de-Bonelli, a abetarda, o sisão. Foi também neste lugar que se encontrou o último indício de lince-ibérico no território português.

<sup>469</sup> Conhecido como "Hospital dos Pássaros" esta antiga estrutura adaptada à conservação, pertencente ao CEAI - Centro de Estudos da Avifauna Ibérica encontra-se inserida numa área classificada Rede Natura 2000 e Zona de Proteção Especial (ZPE) para Aves Moura/Mourão/Barrancos tem como função direta a investigação sobre a biodiversidade existente na ZPE, em especial a observação e estudo de algumas espécies em vias de extinção. Perante a comunidade possui, também, os objetivos de: fomentar a sensibilidade civil para a importância da biodiversidade, difundir o conhecimento científico sobre as espécies e habitats da região, e ainda facultar oportunidades a jovens investigadores, através de estágios e de trabalhos académicos.



- IDEIA: Universo da Intervenção.

O dramatismo da imensidão monocromática da planície, a sua regularidade impressionante e repetição formal exaustiva, onde apenas a luz e a tonalidade exprimem a quase totalidade do lugar, transmitem um indubitável fascínio. A paisagem plana torna-se bela pelo seu excesso.

A escolha deste local remoto pelo CEAI advém da sua posição estratégica e dominante, em cota elevada da topografia alentejana, permitindo avistar a extensa área classificada devido aos seus diversos valores ecológicos, delimitada pelo triângulo formado pelas localidades de Moura, Mourão e Barrancos

A arquitetura, como conjunto de criação de um desenho e construção física de uma ideia, torna-se num processo de busca, de pesquisa para revelar a essência de um sítio. Esta leitura (que tem sido uma linha contínua no presente estudo de tese) é explícita na plenitude manifestada pela obra do *Centro Biológico do Garducho*: um entendimento da paisagem como o conjunto de um todo, de elementos naturais e de elementos construídos, perante a atual dificuldade de existirem sítios que não tenham sofrido a intervenção do Homem. Logo, esse impulso do desenho em participar na constituição da paisagem, tira partido do território e da sua geografia, numa reflexão também de sustentabilidade, de consciência da provisoriedade do equilíbrio natural.

A intervenção procurou organizar um programa que articula as funções, desenvolvidas até ao momento, de investigação e conservação, com as da sensibilização e difusão do conhecimento científico, apostando numa forte componente de consciência ambiental, particularmente na sustentabilidade da construção.

Com base nessa premissa base de uso sustentável de recursos naturais, reutilizou-se a área de implantação das três edificações já existentes como elementos de apoio de uma estrutura que se eleva acima do terreno e se mantém em suspenso, organizando no ar um conjunto de pátios e percursos entre os diversos núcleos funcionais, alcançando, assim, a maximização da área de construção solicitada, com a menor afetação do solo possível e, como tal, permitindo preservar o solo intacto e permeável.

A solução proposta por Ventura Trindade (1972) - de um impúdico pragmatismo - abriga uma forte poética ligada ao carácter do lugar, não o lugar do que era, mas o Sítio exposto pela intervenção. Epítome introspetiva gerada por uma peça que quase levita sobre a paisagem e que nasce para acolher um centro de investigação sobre a própria paisagem. Obra definidora de um momento na contemplação da paisagem como entidade, mas também (sobretudo) como realidade biofísica. No fim de contas, criou um local de síntese do natural.

• CONCEPÇÃO: Sítio Proposto.

A mais simples forma material quadrangular, pairando sobre o Sítio na paisagem horizontal aparentemente infinita, é concretamente uma construção suspensa à altura de um metro acima da cota mais elevada do terreno<sup>470</sup>, interligando três corpos organizados em torno de um pátio central. Estes corpos, que correspondem à implantação dos antigos edifícios do posto transfronteiriço, representam unidades funcionais distintas: área expositiva pública, zona de trabalho e alojamento de investigadores [Figs. 154, 158].

Os volumes pré-existente funcionam como geradores de uma segunda estrutura: um retângulo de paredes periféricas, que envolve o espaço e o reúne em si. Apoando-se estruturalmente sobre estes elementos base e flutuando sobre o terreno, a construção suspensa permite a continuidade do solo mas também que um invulgar relacionamento da arquitetura com a sua envolvente [Figs. 153, 160]. Deixa a topologia fluir gerando espontaneamente uma série de pátios com diferentes níveis de privacidade e acesso, luz e sombra, exposição e abrigo.

A própria entrada na *Estação Biológica* surge de uma forma natural, quando o terreno desce originando a altura máxima sob massa edificada que paira, possibilitando a passagem para o interior de um grande pátio exterior central em redor do qual gravitam os diversos edifícios, espaços exteriores e percursos. Este contacto com a envolvente é desenhado por Ventura Trindade de forma controlada e precisa ao longo dos vários espaços, permitindo o enquadramento de vistas amplas sobre a paisagem horizontal ao nível térreo, enquanto no piso elevado este é operado através da escassez de aberturas. Neste piso superior, onde se situam os arquivos e o espaço expositivo acessível por uma rampa, o processo de revelação paisagística é definido, focalizada, mais mental.

No limite oposto, o terreno atinge uma cota superior adquirindo um cariz mais privado e parcialmente inacessível pelo exterior, aí localiza-se a residência para os investigadores e a zona de trabalho técnico.

Na leitura deste espaço como síntese introspectiva e, simultaneamente, reveladora é marcante a colaboração de Fernanda Fragateiro (1962). A intervenção da artista na *Estação Biológica* aconteceu de forma natural e casuística, diferente do que é normal nas cooperações entre artistas plásticos e arquitetos, já que foi Fernanda Fragateiro, numa visita à obra, que se deixa fascinar pelo trabalho já em curso e propõem o seu contributo.

---

<sup>470</sup> Devido à inclinação da topografia o corpo que compõe o piso 1 ganha uma altura maior gerando um amplo espaço inferior. TRINDADE, João Ventura – *Estação Biológica do Garducho, Mourão*. *Jornal Arquitectos*. Nº 237, (Outubro/Dezembro, 2009), p.59.

Ao intervir neste objeto, Fernanda Fragateiro não altera a sua espacialidade, não rompe a continuidade cromática e tátil, nem se afasta da temática e função que domina o objeto. A forma escolhida para a sua intervenção é simples e parte de um entendimento sensível da forma como a arte pode de estabelecer, no espaço arquitetónico, novos contornos relacionais e de diálogo com quem o observa, utiliza e sente.

Nesta situação a operação plástica teria de se basear na vivência do espaço como veículo primordial de perceção, dela advém o seu significado e desse inter-relacionamento nasce o carácter da paisagem como ideia acrescentada à natureza. Constrói-se a partir dos sentidos e dos sentimentos provocados, numa elaboração mental de imagens múltiplas de um espaço complexo de relações entre o homem e a paisagem, espaço esse também já culturalmente denso por muitos “pensares” sobre e a natureza.

Na sequência deste raciocínio, Fernanda Fragateiro insere no espaço, fragmentos de textos de autoria de diversos autores<sup>471</sup>. Frases em português e inglês surgem então desenhadas nos planos verticais edificados, refletindo a leitura na orientação e contextualização das vistas para um pensamento conjunto, que engloba, o sentido da frase, o espaço que a sustenta, a paisagem, a natureza e a ciência [Figs. 155, 157]. Quando encontradas em percursos e passagens, questionam a forma como o percorremos, e põem em questão os elementos arquitetónicos que as acolhem, uma rampa deixa de ser um acesso e passa a ser um caminho que procura uma reflexão desde o interior até ao exterior, uma abertura circular para o exterior, torna-se um ponto de fuga para uma ponderação sobre a relação entre a natureza e o homem, uma cisterna passa a ter uma possibilidade infinita de significados e simbolismo consoante a interpretação que o observador faz da curta frase “suga a paisagem”<sup>472</sup>.

- FORMA: Imaginabilidade do Sítio.

O espaço da *Estação Biológica do Garducho* adquiriu um estatuto único em Portugal, pelo seu carácter inovador, difundido em grande parte seu vínculo visitável e pedagógico, igualmente através da sua capacidade imagénica em termos de desenho arquitetónico e soluções sustentáveis, utilizadas tanto na construção como na posterior autonomia do edificado.

<sup>471</sup> Trechos da obra *Breves Notas Sobre a Ciência*, do escritor Gonçalo M. Tavares (Lisboa: Relógio de Água, 2006) e de autores como: Maria Gabriela Llansol, W.J.T. Mitchell, Juhanni Pallasma, Bernardo Soares, Walter Benjamin, Buckminster Fuller, W.G. Sebald, Robert Walser e Henry David Thoreau: MARQUES, Viriato Soromenho (Pref.) e outros - **CEAI@EBG: Ventura Trindade Architectos**. Matosinhos: DARCO magazine, 2010, p. 101.

<sup>472</sup> MARQUES, Viriato Soromenho (Pref.) e outros - **CEAI@EBG: Ventura Trindade Architectos**. Matosinhos: DARCO magazine, 2010, p. 103.



De facto, no que diz respeito ao recurso a materiais e tecnologias ambientais sustentáveis este projeto recorreu praticamente ao repositório existente na especialidade.

A nível construtivo houve um rigoroso cuidado na escolha de materiais, quer para responder às grandes exigências climáticas da zona, com temperaturas muito elevadas de verão, quer por se pretender criar uma construção sustentável e amiga do ambiente, que aproveitasse os recursos naturais existentes<sup>473</sup>. A cobertura é ocupada por um jardim de plantas autóctones; a restante área deste corpo funciona como grande pátio com vista para a extensa paisagem, enquanto o revestimento de varandas e terraços é feito com traves de madeira de linhas férreas desativadas [Fig. 155].

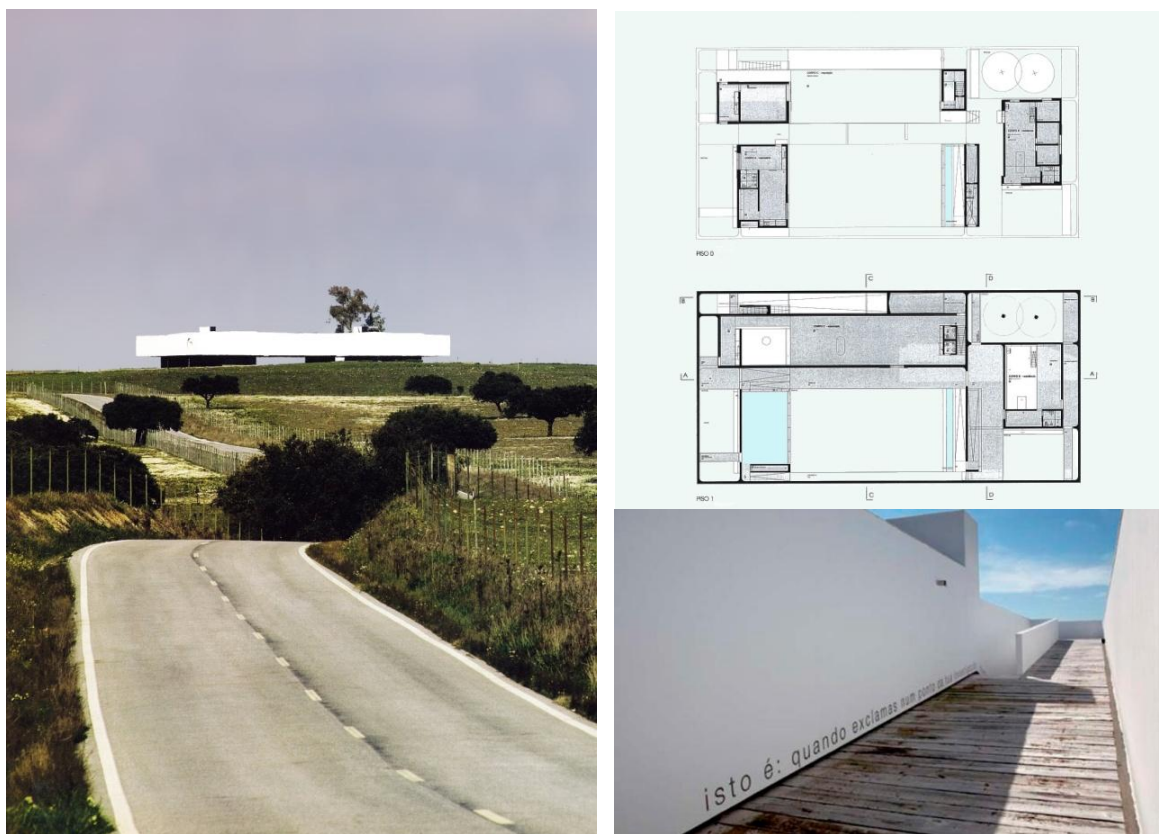


Fig. 153, 154, 155 – Estação Biológica do Garducho, 2007-09, vista exterior, plantas dos pisos 0 e 1 e rampa, Ventura Trindade.

<sup>473</sup> O sistema de infraestruturas do edifício é alimentado por um conjunto de painéis solares fotovoltaicos e por uma cisterna de água no subsolo com aproveitamento da água das chuvas, o que permite a completa autonomia e autossustentabilidade da construção. Foram usadas alvenarias de grande inércia térmica produzidas a partir da planta de cânhamo que completam a estrutura de betão. O isolamento térmico é de aglomerado negro de cortiça feito a partir de restos daquele material proveniente da indústria corticeira. TRINDADE, João Ventura – *Estação Biológica do Garducho, Mourão*. *Arq./a*. Nº 69, (Maio, 2009), pp. 36-43.

• POÉTICA ARCADIANA: Ensaio Avaliativo.

Tal como na escolha Megalítica do lugar que protagoniza o momento de rutura na homogeneidade espacial profana, a atitude de introduzir uma perturbação no território horizontal infinito, revela um “ponto fixo”<sup>474</sup> absoluto, evoca uma hierofania, marca um centro. Esta atitude de revelação sensível do Sítio na Paisagem, profundamente vivencial e cultural (no seu sentido de contraponto ao compromisso urbano) denota uma certa construção mental de referente na Arcádia.

Re-intervenção no território pragmático de uma infraestrutura de génese pré-existente, e portanto com estratos temporais definidos, simultaneamente utópica na, literal, suspensão das massas construídas. Um *memento mori* acerca do significado do frágil equilíbrio natural onde a ameaça permanece. Advertência à finitude das harmonias do ambiente em estado ideal projetada pela consciência ecológica.

Consequentemente, a persistência em associar a paisagem a esta visão idílica, como forma de compensação de uma perda, acaba por contaminar a própria possibilidade da autenticidade de uma experiência do Sítio, sustentada na realidade atual.

Com base nos dados do registo percetivo [Quadro 14] obteve-se uma mancha do diagrama de análise na quase totalidade gerada pelas vertentes da manutenção e da perturbação [Fig. 156]. Tal como na maioria dos restantes casos de estudo, o eixo longitudinal da complexidade e o transversal da articulação concentram a localização das características do Sítio no quadrante oposto ao da naturalidade e coerência. Distorção reveladora de uma tipologia arcadiana radicada na volumetria monolítica proposta, insinuando-se sobre a paisagem, contudo tocando-a, apenas, ao de leve.

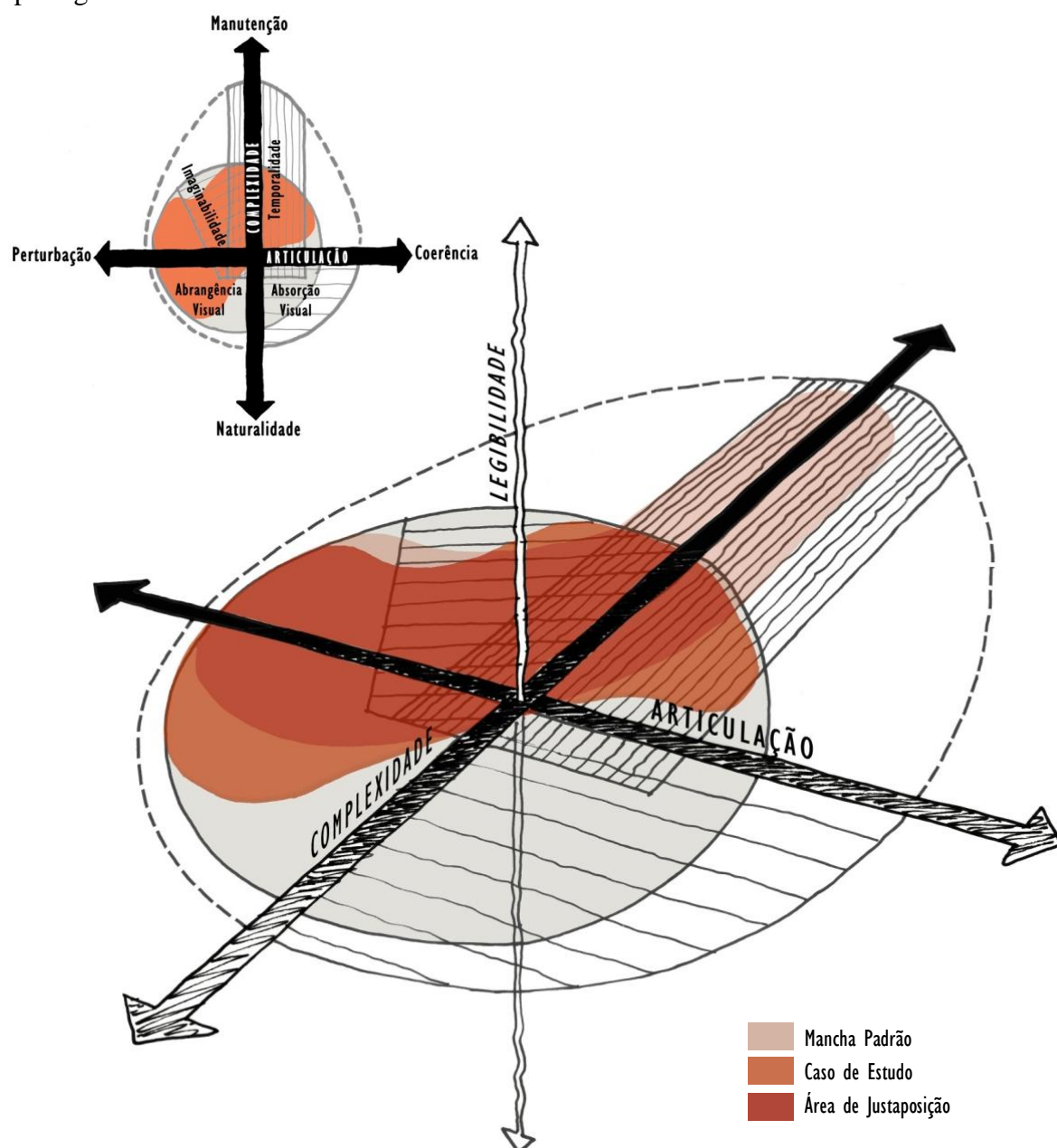
Confrontando esta mancha com o padrão da paisagem utópica, identificando-se uma larga área de justaposição, até com alguns troços do seu limite coincidentes. Dos resultados divergentes (áreas não coincidentes) salientam-se dois indicadores presentes na Estação Biológica constituídos pela sua relativa inferioridade temporal e pela presença de uma moderada matriz de coerência.

**Em síntese:** O projeto da *Estação Biológica do Garducho*, em Mourão expõe o reconhecimento da dupla visão do Sítio: Ventura Trindade cria uma peça singular que lê a paisagem, criando um momento que, por um lado, avalia e, por outro, se integra na

<sup>474</sup> Eixo central de marcação sagrada na Paisagem formulada por: ELIADE, Mircea – *O Sagrado e o Profano. Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1980, pp. 35-36.

própria paisagem. Esse instante é fixado no gesto de elevar a potente massa construída deixando livre, sob a sua sombra, não só o território mas toda a sua vida.

O Sítio revelado por esta intervenção não é uma mistura indiscernível de natureza e cultura, mas um espaço natural mediado pelo encontro entre céu e terra; distintos mas ligados pela linha do horizonte. Uma pragmática naturalidade funda esta leitura, ao sublinhar a penetrabilidade a par da densidade e abertura, do ser arcaico, mas frágil, da paisagem.



**Fig. 156** – Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspectiva: *Estação Biológica do Garducho* com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano. Desenho do autor.

Sendo, o equipamento proposto, permanente é também dinâmico, móvel, complexo e interpenetrante. Aqui, o verdadeiro elemento de ligação com a paisagem não seria primeiramente nem a ação objetual materializadora, nem a percepção em si, mas a integração dialética permitida pelo corpo.

O espaço interior do corpo elevado, austero e com poucas aberturas, reflete uma metáfora à condição do território hodierno: o crescente avanço da urbanização, a fragmentação da paisagem e a residualização das suas partes, são, fenómenos globais, que se apresentam determinantes na identificação do espaço natural como bem precioso.

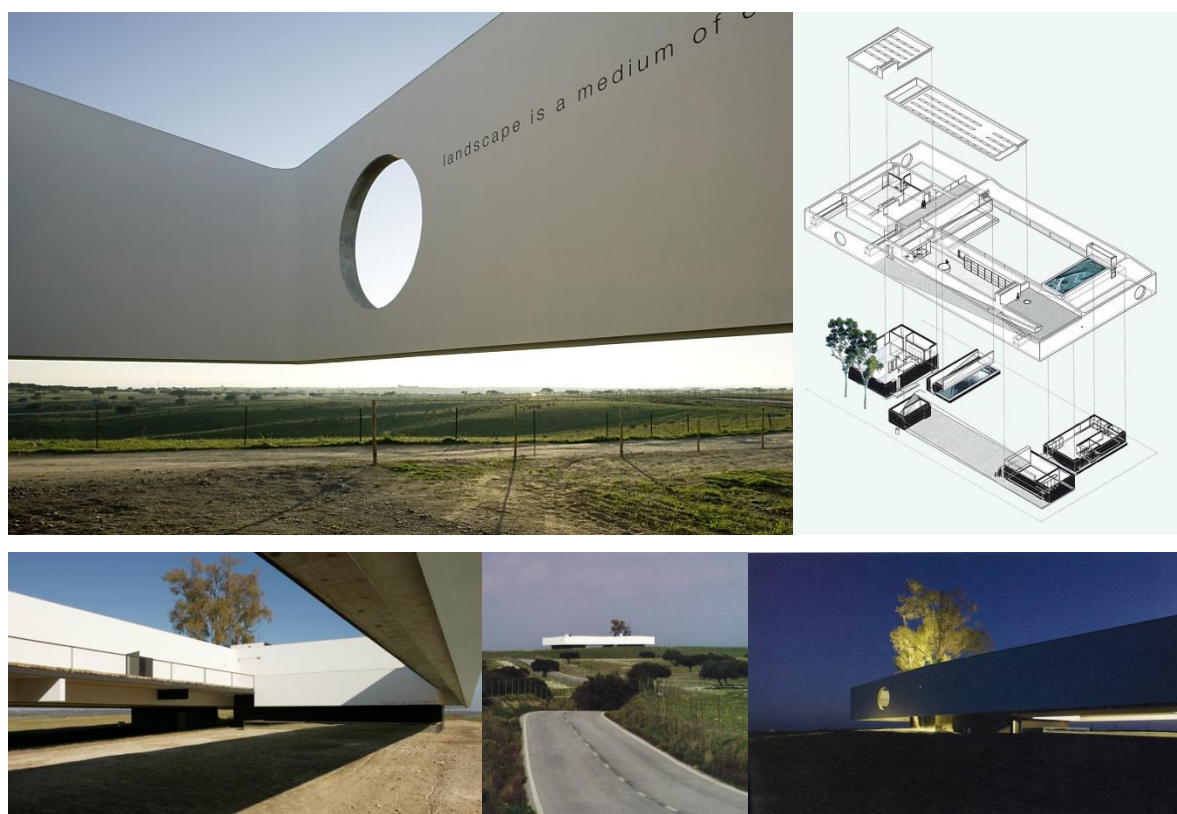


Fig. 157, 158, 159, 160, 161 – Estação Biológica do Garducho, 2007-09, Ventura Trindade, vistas exteriores e esquema axonométrico.

### 3.3.3. Síntese Interpretativa dos Casos de Estudo

O método apresentado, com recurso ao grafismo intuitivo do diagrama de análise da paisagem, expõe uma valoração estética que se colhe na vivência de um lugar singular, individualizado, dotado de características próprias, determinadas pelas propriedades morfológicas naturais, mas também pela identidade cultural e histórica. Demonstra a relação emotiva, inerente ao vínculo relacional, entre Homem-Natureza, em que toda a Paisagem se funda e que determina a sua aceitação como um complexo no qual se processa a experiência vital. Exprime a relação emotiva que se funda na materialidade, na corporeidade e na temporalidade do Sítio. Esta observação vem, no fim de contas, reafirmar o imaginário arcadiano ancorado no ancestral *motto* “Eu, também, vivi na Arcádia”, o qual potencia a materialidade do Sítio em detrimento à do sujeito.

Neste contexto, a análise comparativa das diferentes manchas resultantes do ensaio metódico aos casos de estudo [Gráficos 7A, 7B], evidencia uma clara predominância nas vertentes da manutenção, em termos da complexidade da paisagem, e da perturbação na articulação com o espaço natural. Este distanciamento do sítio intervencionado da sua condição de naturalidade e coerência, comum na matriz da paisagem utópica padrão, é semelhante nos casos exemplares expostos, podendo-se detetar algumas fugas ao padrão na *Casa de Canoas* que apresenta um equilíbrio entre a perturbação e a coerência, assim como os projetos das *Piscinas de Leça da Palmeira* e da *Casa no Gerês* que esboçam uma, quase, harmonia entre a manutenção e a naturalidade do Sítio.

Será correto afirmar que o vínculo assumido na matriz de perturbação é, igualmente relevante na interpretação da capacidade de detetar uma estrutura de ligações entre as partes da paisagem, esta cria a oportunidade para o movimento dentro da paisagem, traduz a sua penetrabilidade e é imprescindível no seu carácter vivencial mesmo quando apenas imaginário. Daí a importância das pontes, passagens, estradas, independentemente do seu entendimento como focos de imaginação ou por condicionamentos filogenéticos. Nesta retórica de desarranjo, o vínculo assumido na matriz de perturbação, colocada pela introdução do objeto arquitetónico afirma a premissa, aparentemente contraditória, de que é necessário que a arquitetura apresente um grau de estruturação superior ao da paisagem para se integrar nela, revelando, de forma vigorosa, um valor cultural como contraposição ao natural. Uma dicotomia que é, também, liminaridade pela discrepância - na construção mental do sítio ideal – entre a perfeição supernatural as naturais do real.

Desta verossimilhança ao referente arcadiano resulta, quando da justaposição das seis intervenções estudadas, uma grande área coincidente com a mancha padrão no

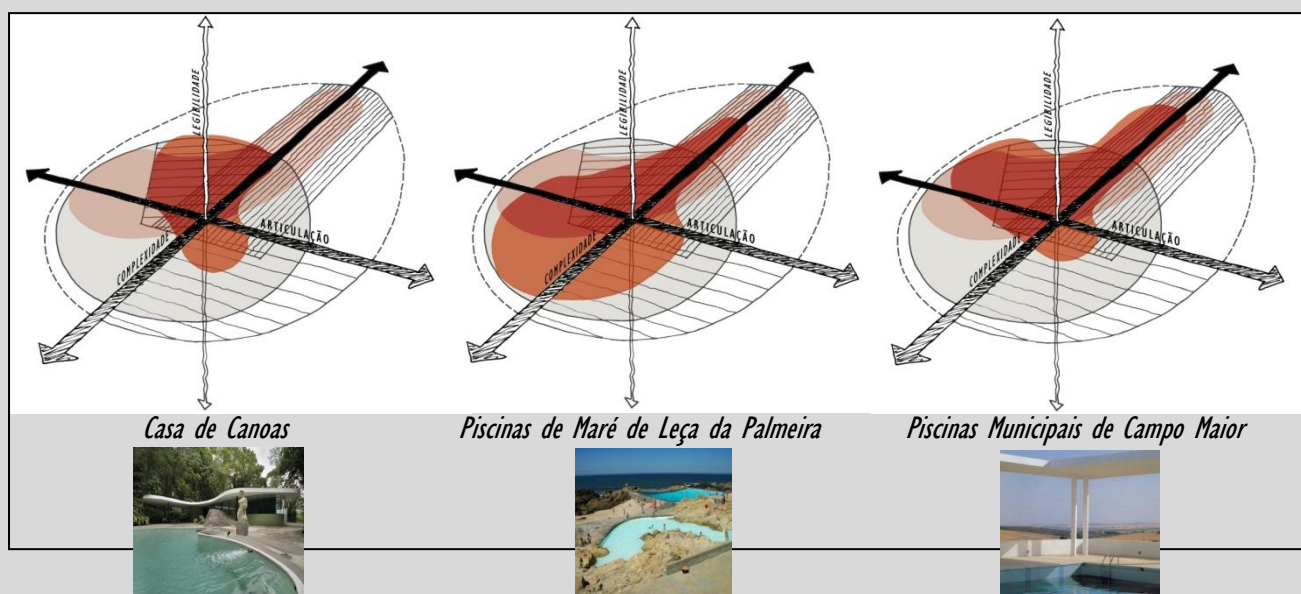


quadrante gerado pelos eixos manutenção/perturbação. Contrastam pela sua capacidade de absorção visual, apresentada na sua generalidade nesta abordagem comparativa, com o protótipo da Arcádia, no qual esta capacidade é praticamente inexistente.

Com base neste diagnóstico pode-se inferir que a Arcádia, mesmo sendo um espaço de construção imaginária, encontra-se presente no processo de percepção da paisagem, decorrendo de um modo profundamente humano de vivência do Sítio e, como tal, revela-se significativa a sua utilização como referente operativo numa metodologia de análise da forma/carácter.

Por outro lado, o ensaio do método proposto permite-nos comprovar a especificidade imagénica da intervenção na paisagem dentro da cultura portuguesa: assente numa estruturação no gesto humanizador e temporal de expressão contida, de fuga ao artificialismo elaborado da *polis* e de submissão à rudeza como essência do natural. Tal com nas pinturas de Vieira Portuense ou de Cristino da Silva, cujo referente se encontra delimitado no espaço da Arcádia como foco vivencial central, revelam espaços mais fechados, com simplificação dos planos intermédios e sem recurso a planos longínquos complexos.

**Quadro 7A** – Apresentação comparativa dos Diagramas de Análise da Paisagem dos seis casos de estudo com a sobreposição da mancha padrão de referente arcadiano. Quadro do autor.

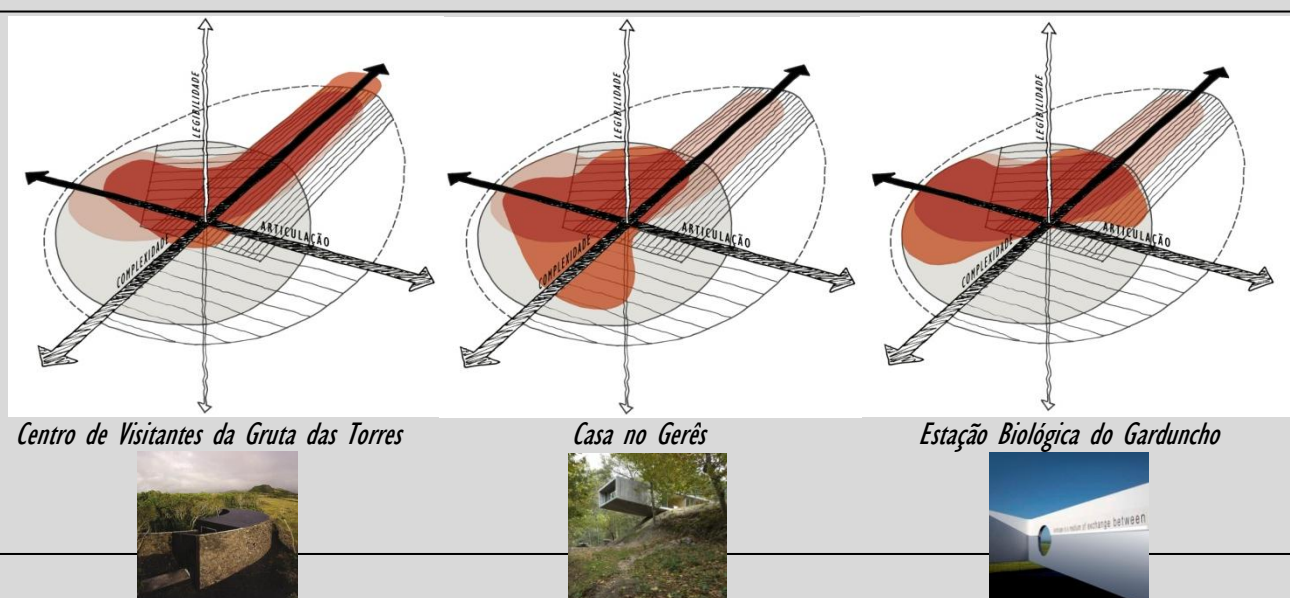


No universo de casos de estudo, mesmo quando as intervenções tiram proveito da forte abrangência visual, esta nunca toma a forma de uma panorâmica geral, sendo sempre parcial. Quando, recorrendo a enfiamentos visuais em profundidade, estes são simples, sem a complexidade das sequências de planos de diferentes tipologias da paisagem (como é o caso do *Centro do Garducho*) ou limitados por planos de impacto visual que reduzem a profundidade do campo (tal como se verifica nos projetos de Campo Maior e no Gerês).

Este tipo de estruturação da paisagem expõe claramente vulnerabilidades que, no âmbito da complexidade das geomorfologias, se apresentam incontornáveis, mas para as quais poderão ser desenvolvidas soluções, sobretudo, como potenciadoras da sua capacidade de absorção visual.

Neste sentido, crê-se ser uma contribuição qualificadora na praxis de construção do carácter do Sítio, travar e reverter o atual afastamento da naturalidade. A articulação da matriz da naturalidade pelo gesto interventor na paisagem permite estabelecer um novo sistema de continuidade (mesmo dentro da descontinuidade provocada pela fragmentação contemporânea), que não assenta numa linguagem unitária, mas parte da intenção do projeto. Uma alternativa de inspiração utópica, que deverá passar pela imaginabilização dos elementos caóticos: a sublimação da desordem.

**Quadro 7B** – Apresentação comparativa dos Diagramas de Análise da Paisagem dos seis casos de estudo com a sobreposição da mancha padrão de referente arcadiano. Quadro do autor.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso de investigação teve, como geratriz inicial, três conceitos delimitados como pontos de partida:

- A tese “construtivista”<sup>475</sup> da paisagem de Anne Cauquelin;
- A Qualidade sensitiva do Sítio de Kevin Lynch<sup>476</sup>;
- O carácter antrópico<sup>477</sup> atribuível ao Sítio de Christian Norberg-Schulz.

Dos vários contributos teóricos para a definição da terminologia a aceção dos conceitos, dos quais se destaca o diferendo entre a “invenção da paisagem” de Anne Cauquelin e a visão de Alain Roger, através da sua conversão de campo (pays) em paisagem (paysage)<sup>478</sup>, ficou estabelecido um conjunto de conclusões acerca da noção de Sítio.

No âmbito desta fase inicial de procura dentro do “estado da arte”, procedeu-se à delimitação do *corpus* teórico, limitando a investigação a um novo espaço de abordagem: a Arcádia como Sítio habitável, pontualizado através da percepção sensível da paisagem pela vivência presencial do sujeito. Para esta restrição do campo de investigação – ao ponto humanizado na paisagem – os contornos da “Não-paisagem” e da “Não-arquitetura” no contexto do “Campo Expandido”<sup>479</sup>, de Rosalind Krauss, foram determinantes.

Igualmente determinantes foram os contributos retirados da abordagem à Paisagem (literária) virgiliana e ao *motto* arcadiano *Et in Arcadia ego*<sup>480</sup> (donde se destacam as interpretações de Erwin Panofsky) no enquadramento teórico do significado da Arcádia, cujas conclusões se irão repercutir na revisitação histórica e, sobretudo, na articulação dos seus significados, consubstanciando a asserção de *Et in Arcadia ego* como tomada de consciência da condição humana e da inexorável questão da finitude.

---

<sup>475</sup> CAUQUELIN, Anne - *A Invenção da Paisagem*, Lisboa: Edições 70, 2008.

<sup>476</sup> LYNCH, Kevin - *Managing the Sense of a Region*. Cambridge: Mit Press, 1978, p. 9.

<sup>477</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian – *Genius Loci-Paysage, Ambiance, Architecture*. Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1981

<sup>478</sup> ROGER, Alain - *Court traité du paysage*. [S.I.]: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2001.

<sup>479</sup> KRAUSS, Rosalind - *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, Vol.8, MIT Press, (1979), pp. 36-37.

<sup>480</sup> PANOFSKY, Erwin - *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac tradition*. *Meaning in the Visual Arts*. New York (1955), pp. 295-320.



Da exposição das várias ideias do Sítio ideal destacam-se duas que, apesar de temporalmente diferenciadas, se contrapõem na atualidade: a Arcádia neoclássica tornada universal, com carácter referencial, que se confronta com a nova leitura da paisagem na atualidade, através da ocupação contínua do território, da fragmentação, da circulação rápida e da mobilidade globalizadora.

Esta rutura entre a construção Iluminista, que se mantém influente por sustentar uma ideia da Arcádia com carácter intemporal, e a visão contemporânea percecionada pelo circular num veículo, originou a bifurcação do percurso inicial da investigação em dois eixos paralelos.

O primeiro eixo é constituído, principalmente, pela continuidade dos conceitos teóricos de “Qualidade do Sítio”<sup>481</sup> de Kevin Lynch, desenvolvendo-se através do recurso aos vários universos de indicadores paisagísticos na avaliação de um espaço natural e da contribuição das Componentes Visuais Caracterizadoras da Paisagem formuladas por Sánchez de Muniaín<sup>482</sup> e, posteriormente, aferidas por Mari Tveit<sup>483</sup>.

O segundo eixo de investigação, gerado pela nova condição descontínua das estruturas naturais e de sublimação do caos, é conduzido através da abordagem às problemáticas na paisagem atual. Esta vertente terá ressonância - numa fase mais avançada da tese - na articulação com a prática na Paisagem-Património, concluindo que a intervenção da paisagem é sempre uma reabilitação.

Ambos os percursos encontram-se disciplinados pelo universo das metodologias no reconhecimento da Arcádia e é neste contexto que a composição como arquétipo das representações da paisagem utópica de Lorrain, Poussin e Rosa, bem como a identificação de “Pontos”, “Linhas” ou “Áreas Magnéticas” da teoria *Prospect-refuge*<sup>484</sup> de Jay Appleton, constituem contributos interatuantes nas duas ramificações no trajeto investigativo.

A articulação dos conteúdos, tratados ao longo destes dois percursos paralelos, ensaia a definição de um modelo de análise da forma/carácter da Arcádia, onde todos os

---

<sup>481</sup> LYNCH, Kevin – *Op. cit.*, p. 9.

<sup>482</sup> Componentes estéticas da paisagem: LUZ/COR, CÉU, GRANDEZA, FIGURA, MOVIMENTO, VIDA e CULTIVO. SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, J. L. - **Estética da paisagem natural**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 88.

<sup>483</sup> Conceitos visuais que caracterizam a paisagem: COMPLEXIDADE, COERÊNCIA, PERTURBAÇÃO, MANUTENÇÃO, IMAGINABILIDADE, ESCALA VISUAL, NATURALIDADE, HISTORICIDADE e EFEMERIDADE. TVEIT, Mari - **Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory**. *Landscape Research*. Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 91

<sup>484</sup> APPLETON, Jay - **The Experience of Landscapes**. Chichester: Wiley, 1975, pp. 20-134.

descritores estão interligados. Deste modo, o novo método teria forçosamente de apresentar uma simultaneidade de descritores, permitindo uma leitura global e articulada de todo o universo de indicadores.

O ensaio deste processo de cariz avaliativo foi feito com base no diagrama de análise da paisagem, inspirado nas teorias do posicionamento relativo do corpo humano<sup>485</sup> de Yi-Fu Tuan. Daqui resultou um esquema gráfico do espaço/tempo projetado a partir do observador, dentro do Sítio, que permite o inter-relacionamento dos indicadores da paisagem.

Considerando que se pretendeu orientar a proposta metodológica para a prática da intervenção arquitetónica atual, foi nesta que se enquadrou o estudo. Neste sentido, a conclusão de que a dicotomia de extremos assente na oposição entre a forma da intervenção e a forma do suporte físico, resulta reveladora das morfologias pré-existentes do Sítio, constituiu um eixo teórico importante, sendo consubstanciado por diferentes obras arquitetónicas paradigmáticas. Foi, igualmente, conduzido através da abordagem às especificidades da visão arcadiana em Portugal, com o objetivo de circunscrever os seus contornos ao panorama português.

Ao longo desta tese foram expostas várias conceptualizações de temporalidades distintas, cujo raciocínio se desenvolve no ambiente fértil do referente da Arcádia, revelando uma pervivência deste espaço mental na atualidade. Esta resiliência do imaginário arcadiano, que atua como intermediador da perceção na paisagem, ocorre em circunstâncias sem vínculo aparente, tais como: na narrativa judaico-cristã do Éden, na materialização dos desertos medievais, na transposição dos *martyria* no *tempietto* de Bramante, na cabana de Rousseau em Ermenonville, na fotografia de finitude de Roland Barthes, no decalque de Poussin em *Taliesin* construído por Writgh, nos pontos magnéticos da tese *Prospect-refuge* ou, ainda, no *memento mori* projetado pela consciência ecológica.

A resposta à interrogação génese da presente tese - qual a influência da construção mental da Arcádia no significado do lugar resultante da intervenção arquitetónica? - corresponde à afirmação da continuidade do desenho da paisagem ideal e da resiliência de elementos de composição arcádica na contemporaneidade. Esta alegação é corroborada pela existência de um denominador comum detetável na intervenção em espaços naturais, onde ocorre uma erudição do seu carácter ideal, ligada à matriz da manutenção (em termos da complexidade da paisagem) e da perturbação (na vertente da

<sup>485</sup> TUAN, Yi-Fu -*Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008, pp 34-50.

sua articulação). Subsiste, portanto, um entendimento conceptualizador vinculado à ideia de desarranjo, que se torna, neste contexto, intemporal.

Finda esta fase introdutória e recontextualizadora das considerações finais, que serviu de balanço do fio condutor da investigação, surge o momento de expor quais os objetivos alcançados. De uma forma sintética, estas metas atingidas podem-se enunciar da seguinte forma:

- Deu-se resposta à indagação, colocada na primeira parte, acerca de quais os significados do lugar onde vamos intervir, através da reflexão sobre o conceito da paisagem da Arcádia e do que ele encerra de articulável com uma etimologia específica da arquitetura;
- Contextualizou-se o panorama atual da análise da paisagem, ponderando acerca das suas problemáticas e abordando diferentes práticas metodológicas;
- Tentou-se definir uma nova metodologia de avaliação da paisagem e provou-se a sua aplicabilidade na abordagem ao espaço de referência arcadiana;
- Respondeu-se à questão acerca de quais os componentes percetivos da forma da paisagem que devem ser tidos em conta na produção de uma metodologia para a interpretação do significado dos lugares, aplicável à concepção projetual, definindo um universo limitado de descritores da paisagem;
- Criaram-se os procedimentos para o ensaio da metodologia proposta, aplicou-se no campo concreto e foram interpretados os resultados obtidos, os quais fundamentaram as conclusões acerca do modo como a construção mental da Arcádia interfere no significado do Sítio a intervir e quais as suas vertentes mais influentes.

Concomitantemente alguns objetivos não lograram ser atingidos, tal foi o caso da expectativa criada no sentido do desenvolvimento de uma metodologia, assente na deteção dos elementos constituintes da composição do referente arcadiano, aplicada à pintura em particular, mas, também à imagem, na generalidade. Porém, o percurso investigativo acabou por afastar-se da vertente da análise visual da paisagem observada através de um ponto fixo preferencial, tendo-se enveredado pela colocação do observador no centro do espaço (projetado a partir do corpo humano) e, como tal, com características da tetra-dimensionalidade.

Um obstáculo encontrado reside na mancha padrão, resultante da percepção do espaço da Arcádia, apresentar um posicionamento no diagrama de análise muito semelhante à quase totalidade das intervenções arquitetónicas contemporâneas, inclusive no contexto urbano (devido ao seu carácter predominantemente gerado pelas vertentes da artificialidade e da perturbação). Esta homogeneidade de dados torna difícil a sustentação de interpretações inequívocas na sua comparação com eventuais casos de estudo projetados fora do âmbito da paisagem. Por conseguinte, criou algumas limitações no campo do confronto com casos demonstrativos de contextos opostos.

Em termos de ilações conclusivas, pode afirmar-se que a abordagem ensaiada situa-se numa vertente de investigação pouco explorada ou, mesmo, por explorar, visto os estudos existentes fundarem-se essencialmente no enfoque geográfico e raramente na ação do intervir no desenho da paisagem. De facto, ao usar descritores visuais para a análise de carácter da paisagem, escassos estudos têm-se centrado sobre a natureza do relacionamento entre os vários indicadores aplicados. Atendendo que o relacionamento entre indicadores não é necessariamente uma relação linear, a identificação da natureza da correlação entre os valores destes, constitui um assunto que obrigaria a um aprofundamento nesta matéria, afastando-se, contudo, do percurso definido pelo tema da tese. Pretendeu-se, acima de tudo, definir o conjunto de indicadores quantitativos de avaliação suficientes para definir os contornos de uma metodologia de reconhecimento da paisagem, mas igualmente operativos na prática da intervenção arquitetónica no meio natural, pelo que se acredita permitir o aumento de possibilidades de pesquisa nesta área. Assim, o desenvolvimento dos indicadores visuais de carácter será certamente uma área importante para estudos posteriores, sobretudo nos domínios da arquitetura e do paisagismo, mas, igualmente, na pintura ou mesmo escultura.

Conclui-se que a interpretação sensitiva do desenho da paisagem, com fim à intervenção arquitetónica, integra uma área potencial para investigação em Belas-Artes, especificamente na criação de metodologias da percepção do lugar, da concepção do espaço vivencial, bem como das problemáticas resultantes. Daqui se pode inferir o contributo deste estudo na possibilidade de fornecer uma base teórica para se reformular o entendimento do espaço natural, face ao peso real da imagética da paisagem utópica.

Outra das contribuições desta pesquisa, no campo da criação de modelos de interpretação dos sítios, é a sua abordagem apresentar-se dentro do contexto de casos de estudo predominantemente nacionais, permitindo um nicho de investigação ainda incipiente em Portugal.

Numa perspetiva mais aplicada, preconiza-se que o diagrama, proposto nesta tese, possa corresponder a um instrumento de grande utilidade na análise da paisagem, de uso

pluridisciplinar em todas as situações que abordam o desenho do espaço natural, não somente numa vertente qualitativa, mas também quantitativa. Esta aplicação constitui um repto no campo do projeto/intervenção na paisagem, pelo que poderá abrir caminho para futura pesquisa.

Outro rumo que poderá contribuir para ulterior aprofundamento, reside na atitude inovadora que, ao inverter o atual afastamento da naturalidade, articula-a pela ato de intervenção na paisagem, permitindo estabelecer um novo sistema de continuidade que não assenta numa semântica unitária, mas parte da intenção do projeto; da sua utopia.

A abertura de novas pistas para investigação futura suscita o desenvolvimento de visões alternativas, de novos rumos, de propostas de rutura, das quais, apenas cabem aqui algumas reflexões finais.

Na sua essência esta tese é sobre o prazer. A satisfação na paisagem que assenta na expectativa permitida pela penetrabilidade, num domínio que nada tem a ver com o sentimento, mas com a retórica. O conjunto de operações que tornam os objetos da perceção adequados à forma simbólica: o confronto da imagem mental com a realidade, passagem de um termo a outro por associação imagética ou literal, por adição ou subtração, por contiguidade ou fragmentação. O prazer na paisagem provem desta satisfação de uma apreensão precisa, podendo chegar à sua própria perfeição, até mesmo ao arrebatamento.

Daí a atenção concentrar-se no que, aqui, se chamou de “Sítios”, os *Topoi* da retórica, os objetos necessários à constituição de um conjunto argumentado. Seguiu-se a inclinação de uma reminiscência contínua da passagem de um estado para outro como se faz no desenho ou na pintura da paisagem.

Entre tantas obras, escolher-se-ia uma: o retábulo quinhentista da Igreja de Jesus de Setúbal. Os fundos paisagistas deste conjunto de painéis colocam a própria questão da paisagem. As imagens que dão ligação aos episódios, transcendentais de misticismo, são silenciosas, sem rumores: quase que parecem abafar as fervorosas preces murmuradas pelos personagens do primeiro plano. Uma atmosfera luminosa, pura de comunhão e de paz, remete-nos para um outro mundo, intemporal, de antecipações radiosas, de júbilo e felicidade.

Mas para além desta iconografia de cenas evangélicas - sequente de protótipos setentrionais, pintados e gravados – interessa-nos o que o autor se esforçou por revelar e, simultaneamente, por ocultar. Este mostrar-esconder produzido por marcações e apagamento, esforçando-se por fazer ver aquilo que não se pode ver, sugerir o invisível, a estrutura escondida que preside à existência da paisagem.

As personagens agrupadas são, também, dadoras<sup>486</sup>: elementos reveladores da paisagem. Os seus olhares não são dirigidos a nós, fixam um longínquo que designam. Colocadas mais próximas do observador, enquadram a paisagem e, oferecendo-a à observação por intermédio do seu próprio sacrifício, sacralizam-na.

Com a contemporaneidade, a ideia da natureza, disposta segundo uma continuidade infinita, alterou-se radicalmente. Atualmente a origem da paisagem reside na percepção de um mundo confinado; sentimento reforçado pela recorrência diária a imagens obtidas do lado de fora do globo terrestre. Deste modo, o ambiente percebido como finito, encerrado e abrangente, induz, de igual modo, o entendimento finito do mundo.

Essa percepção do fim do mundo e/ou o mundo com limites, pode explicar também, alguma sensibilidade aos desastres no contexto de um mundo controlado: da natureza “retomar seus direitos” (como, é exemplo, o medo do aquecimento global). A ideia do desastre, envolve o entendimento de que o planeta não está completamente sob controlo, numa advertência à brusquidão de eventos inesperados, mas, ao mesmo tempo, o deslumbramento pela sua liminaridade. Não se trata de um pensamento cristão, no sentido que o fim repentino do mundo é um preço a pagar pela presença humana na terra, mas sim da ideia de uma morte lenta do mundo.

Atual e atuante o fascínio pela liminaridade da atmosfera elegíaca perdura, bem como se afigura potencialmente operativa a paisagem utópica, como espaço imaginário no que representa o assumir da incontornável questão da finitude da vida (nossa e da paisagem), o carácter limitado, a precariedade das frágeis harmonias do ambiente.

Contudo, a escassez dos seus componentes naturais primordiais, os quais constroem as características da sua força motriz ecológica não é necessariamente uma condição negativa para a sua formulação, reconhecimento e identificação.

A paisagem é uma produção espacial que integra uma ideia de natureza, a qual está associada a um projeto social, político e económico específico<sup>487</sup>. A recente e crescente “ecologização”<sup>488</sup> do pensamento e discussão sobre a temática ambiental modificaram a experiência social dos espaços de paisagem, reorganizando os tipos de representação do imaginário de natureza. As atuações políticas advogam a conservação como instrumento operativo e estruturante do ordenamento da paisagem, construindo novos argumentos de

<sup>486</sup> Recorre-se ao termo “Dador” tal com Anne Cauquelin o usou no sentido da “paisagem que se dá pelo olhar de outrem, enquanto dadora”: **A Invenção da Paisagem**. Lisboa: Edições 70, 2008, pp. 137-139.

<sup>487</sup> TABORDA, Cláudia – **Paisagem e Escassez: espaço e experimentação**. *Jornal Arquitectos*. Nº 223, (Abril/Junho, 2006), p. 36.

<sup>488</sup> Expressão proposta pelo arquiteto brasileiro Maurício Andrés Ribeiro (1949) no seu livro *Ecologizar, pensando o ambiente humano*. Brasília: Editora Universa, 2009.

territorialidade e definindo usos reciclados da natureza. A culpa é uma emoção que culturalmente se manifesta como denominador comum potencial para mediar as relações entre o Homem contemporâneo e o meio. A ideia da paisagem ideal, formatada pela essencialidade do referente da Arcádia (adquirido ou filogenético), encerra-se na sua existência ontológica e, paradoxalmente exige uma imagem despojada da sua própria naturalidade.

A estabilização da paisagem estruturada pelas grandes intervenções construídas - as estruturas inquestionáveis - é necessária para o equilíbrio dos Sítios e essencial para uma leitura qualitativa da forma de toda a Paisagem.

Uma possível solução para confrontar criticamente esta oposição clássica entre o natural e o artificial é uma interpretação antropocêntrica da ideia de natureza e cultura, em que ambas possam ser definidas como causa e efeito. Por conseguinte, a paisagem poderá passar a ser reconhecida como um sistema contínuo e aberto, onde a intervenção constitui uma resposta ao apelo contemporâneo, e, aparentemente contraditório, que é o de culturalmente sublinhar a veracidade dos processos ecológicos. A paisagem deixará, então, de ser entendida como uma ocorrência, revelada pela apropriação humanizadora, extrínseca à natureza.

Assim, o gesto afirmativo da ideia arquitetónica no meio natural que resulta revelador das morfologias preexistentes do sítio, acentua a sua leitura contínua e evocadora do sentido inalterado da paisagem, deverá ser entendido como impulso para a concepção de uma natureza que se manifesta simultaneamente selvagem e familiar, perigosa e abrigada, próxima e distante, desenhada e espontânea. Uma alternativa construtiva de futuros próximos e previsíveis, sem comprometer outros, mais ambiciosos que as gerações seguintes sejam mais capazes de escolher. Um espaço de paisagem que se arquiteta a partir de uma utopia hodierna de natureza com equivalente função ideológica à da Arcádia: uma nova paisagem utópica.

O mito da Arcádia representa a possibilidade de uma expansão de campo, um lugar sem regras nem leis *à priori*, que se manifesta em áreas fora da alçada jurídica, habitado por todos os tipos de dissidentes (ermitas, foras-da-lei, hippies, rebeldes...). Enriquecida por esta dupla origem - um lugar tanto terrestre como mítico, histórico mas, simultaneamente, poético - a Arcádia reapareceu na história, precisamente nos momentos de esperança e de mudanças políticas, como uma promessa para o futuro.





## BIBLIOGRAFIA

ABEN, Rob ; WIT, Saskia de – **The enclosed garden: history and development of *hortus conclusus* and its reintroduction into the present day urban landscape.** Roterdão: 010 Publisher, 1999. ISBN 9-064503-49-4.

ABREU, Mila Simões de – **O Universo da Arte Rupestre.** In: PEREIRA, Paulo (Dir.), História da Arte Portuguesa. vol. 1, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, pp. 25-46. ISBN 978-972-7590-10-0.

ADAMS, Jonathan e outros - **Exploring the Changing Landscape of Arabian, Persian and Turkish Research.** Wilsdon Global Research Report, Middle East. [S.I.]: Thomson Reuters, 2011. ISBN 1-904431-27-5

ALBERTI, Leon Battista - **Da arte edificatória.** Arnaldo Espírito Santo (Trad.), 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN 678-972-31-1374-7.

ALMEIDA, Teodoro de – **Recreação Filosófica ou Diálogo sobre a Filosofia Natural, para instrução de pessoas curiosas que não frequentarão as aulas.** Tomo 9. Lisboa: Officina Patriarcal, 1786-1800.

ALVES, Manuel Valente - **Et in Arcadia Ego,** Revista Colóquio Artes. Nº 108, (Janeiro/Março, 1996), pp. 17-22.

AMARAL, Ilídio do - **Acerca de “Paisagem”:** Apontamento para um debate. Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa. Volume XXXVI, nº 72, (2001), p. 75.

ANDO, Tadao - **Lieu et Caractère.** L'Architecture d'Aujourd'hui. Nº 225, (Fev, 1988), pp. 23-90.

ANDRADE, Paulo David – **Casa das Mudas/Centro de Artes da Calheta, Madeira.** 2G Dossier. Ed. especial, (Novembro, 2005), pp. 66-73.

APPLETON, Jay - **The Experience of Landscapes.** Chichester: Wiley, 1975. ISBN 0-471032-56-5.

ARAÚJO, Agostinho – **O Homem e a Natureza.** In SALDANHA, Nuno (Coord.). Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996, pp. 76-83. ISBN 972-8253-044.

ARAÚJO, Ilídio Alves de -. **Arte paisagista e arte dos jardins de Portugal**. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, Centro de Estudos de Urbanismo, 1962. ISBN 972-8695-14-4.

ARGAN, G. C - **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN: 8-533621-47-7.

ASSUNTO, Rosario - **Il Paesaggio e L'estetica**. Napoli: [s.n.], 1973. ISBN 8-837304-50-1.

ASSUNTO, Rosario - **A paisagem e a estética**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 341-375. ISBN 978-972-8531-96-6.

ASSUNTO, Rosario - **Paisagem-Ambiente-território. Uma tentativa de clarificação conceptual**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 126-129. ISBN 978-972-8531-96-6.

AUGÉ, Marc – **Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Miguel Serras Pereira (Trad.), 3º ed. Lisboa: Letra Livre, 2012. ISBN 978-989-8268-14-3.

BANN, Stephen - **Uma Arcádia em Luton, o contributo de Ian Hamilton Finlay para a tradição neoclássica inglesa**. In Si(s)tu, (2001), pp. 81-93.

BANN, Stephen - **Arcadia as utopia in contemporary landscape design, the work of Bernard Lassus / Stephen Bann**. History of the Human Sciences. Vol. 16, Nº 1, (2003), pp. 109-121.

BAPTISTA, Luís Santiago - **Paisagens sintéticas: os processos de confluência entre o natural e o artificial**. Arq. /a. Nº 49 (Set. 2007), pp. 8-11.

BARREL, John - **The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840, An approach to the Poetry of John Clare**. Cambridge, Massachusetts: [s.n.], 1992. ISBN 0-521-08254-4.

BARTHES, Roland - **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2005. ISBN 978-972-4413-49-5.

BÄTSCHMANN, Oskar - **Nicolas Poussin, Dialectics of Painting**. London: Reaktion Books, 1994. ISBN 0-948462-10-8.

BELLUZZO, Ana Maria – O viajante e a paisagem brasileira. Porto Alegre. Nº 25 (Novembro, 2008), pp. 41-58.

BENEVOLO, Leonardo - **A Cidade na História da Europa**. Lisboa: Editorial Presença, 1995. ISBN 972-23-1883-7.

BENEVOLO, Leonardo - **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001. ISBN 8-527301-49-0.

BENJAMIN, Walter - **Livre des Passages**. Paris: [s.n.], 1982. ISBN 2-204-03157-7.

BENJAMIN, Walter - **The Arcades Project**. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Trad.), New York: Belknap Press, 2002. ISBN 0-674-00802-2.

BERKEL, B. van ; BOS, C. - **Move: Effects**. Amesterdão: UN Studio & Goose Press, 1999. ISBN: 978-907-6863-71-9.

BERLEANT, Arnold - **Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment**. Kansas: University Press of Kansas, 1997. ISBN 978-0-7006-0811-9.

BERLEANT, Arnold - **Estética e Ambiente**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 378-394. ISBN 978-972-8531-96-6.

BERQUE, Augustin - **Paysage, milieu, histoire**. In: ROGER, Alain (Dir.), Cinq propositions pour une théorie du paysage. Seyssel: Ed. Champ Vallon, 1994, pp. 13-29. ISBN 978-2-8767-3191-2.

BERQUE, Augustin – **A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra. Para uma problemática do mundo ambiente**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 183-199. ISBN 978-972-8531-96-6.

BERTRAND, G. - **Paisagem e geografia física global: esboço metodológico**. Cadernos de ciências da terra. Nº. 13, São Paulo, (1972), pp. 1-27.

BYRNE, Gonçalo (Introd.) – **Estranha leveza**. In: GRAÇA, Carrilho da. Carrilho da Graça. Lisboa: Editorial Blau, 1995, pp. 5-11. ISBN 972-8311-02-8

BLAUTH, Lurdi - **Deslocamentos entre o observar e o vigiar na produção artística de Elaine Tedesco**. In Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO'2011, II, FBAUL, Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2011, pp. 417-424. ISBN 978-989-8300-14-0.

BLUTEAU, Rafael - **Vocabulário português e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos... / pelo padre D. Raphael Bluteau.** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 10 vol. [Acedido a 15 de Novembro de 2012]. Disponível na internet: <http://purl.pt/13969/2/>

BOGDAN-MATEESCU, Catalina - **Brancusi Targu Jiu Monument: An Interpretation.** Bucharest: ed. The Publishing House of the Romanian Cultural Foundation, 1995. ISBN 978-9739155-55-7.

BONESIO, Luisa – **Elogio da conservação.** In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 443-473. ISBN 978-972-8531-96-6.

BORGEAUD, Philippe - **The Cult of Pan in Ancient Greece.** Chicago: [s.n.], 1988. ISBN 978-022-6065-95-3.

BRINCKERHOFF-JACKSON, John - **Landscapes: Selected Writings of J. B. Jackson.** Amherst: University of Massachusetts Press, 1970. ISBN 978-087-0230-72-1.

BRINCKERHOFF-JACKSON, John - **À la découverte du paysage vernaculaire.** Jean Marc Besse e Gilles Tiberghien (Pref.). 2ª ed. Arles: Actes Sud, 2003. ISBN 978-274-2745-03-6.

BUESCO, Helena Carvalhão (Coord.) - **Dicionário do Romantismo Literário português.** Lisboa: Editorial Caminho, 1997. ISBN 972 21-1101-9.

BUREN, Daniel - **Le système dérape.** L'œil. N°638, (Setembro 2011), pp. 124-129.

BURKE, Edmund - **A philosophical enquiry into the origin f our ideas of the sublime and the beautiful.** 4ª ed. Londres: University of Notre Dame Press, 1986. ISBN 85-308-0241-1.

BURZOTTA, Pietro - **Dall'Orto botanico al giardino del mondo. Le opere di Léon Dufourny in Sicilia,** Lotus International. N° 52, (1986), pp. 112-127.

CAETANO, Joaquim Oliveira - **O Retrato e a Paisagem.** In: CURTO, Diogo Ramada (dir.), O Tempo de Vasco da Gama. Lisboa: [s.n.], 1988, pp. 99-112. ISBN 972-8325-47-9.

CALAFATE, Pedro – **A Ideia da Natureza no século XVIII em Portugal.** 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. ISBN 972-27-0700-0.

CARCHIA, Gianni ; D'ANGELO, Paolo (Dir.) – **Dicionário de Estética**. Trad. José Jacinto Correia serra. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 978-972-441529-1.

CARERI, Francesco – **Walkscapes, Walking as an aesthetic practice**. Barcelona: GG Land&Scape, 2003. ISBN 978-842-5218-41-5.

CARAPINHA, Aurora - **Paisagem - Vínculo Relacional**. In: AFONSO, João (Ed.). IAPXX - Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal, Lisboa: Ordem dos Arquitectos CDN, 2006, p. 62-65. ISB: 972-8897-14-6.

CARDIELOS, João Paulo - **A construção de uma Arquitectura da Paisagem**. Coimbra: [s.n.], 2009. Tese doutoramento, Departamento de Arquitectura, da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

CASTRO FLÓREZ, Fernando - **Apuntes y visiones del desierto**. Huesca, El paisaje, (1997), pp. 55-73.

CASTRO, Inês de Ornellas e. - **Um repasto na Arcádia: as Bucólicas de Virgílio**. In Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, VII, Évora. Espaços e Paisagens - Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas Vol. 1. Línguas e Literaturas. Grécia e Roma, Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos – APEC e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009. ISBN 978-972-98142-3-5.

CASTRO, Laura - **Paisagens**. Porto: Edições Afrontamento, 2007. ISBN 978-972-3608-90-8.

CATFRITZ, Robert C - **Places of Delight: The Pastoral Landscape**. Washington, DC: [s.n.], 1988. ISBN 978-094-304412-5.

CAUQUELIN, Anne - **A Invenção da Paisagem**. 2ª ed. Lisboa: edições 70, 2008. ISBN 978-972-44-1404-1.

CENÁCULO, Frei Manuel do – **Instrução Pastoral Do Exm. E Reverendissimo senhor Bispo de Beja Sobre as Virtudes Da Ordem Natural**. Lisboa: Régia Officina Typográfica, 1785.

CERQUEIRA, Luís M. G. - **Virgílio e a Invenção da Paisagem Simbólica**. In Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, VII, Évora. Espaços e Paisagens - Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas Vol. 1. Línguas e Literaturas. Grécia e Roma. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos – APEC e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009. ISBN 978-972-98142-3-5.

CHEMETOFF, Alexandre ; CORAJOURD. Michel ; CLÉMENT, Gilles ; DESVIGNE, Michel - **Paysage, On aimerait tant photographier un paysage de dos**. L'architecture d'aujourd'hui, N° 262, (Abril, 1989), pp. 34-40.

COLBÈRE, Hélène - **Trois leçons d'Esthétique**. Paris: Editions de l'école, 1966. ISBN 978-221-1996-00-6.

CONAN, Michel - **Généalogie du Paysage**. In: ROGER, Alain (Dir.), La Théorie du Paysage en France (1974-1994), Seyssel: Editions Champ Vallon, 1995, p. 371. ISBN 978-287-6732-17-9.

CONSELHO DA EUROPA. **Convenção Europeia da Paisagem. ETS 176. 20/10/2000**. Acessível em: [http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/default_en.asp)

CORAJOURD, Michel - **Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent**. In: COLLOQUE DE LYON, Lyon. Mort du Paysage ? Philosophie et Esthétique du Paysage. Seyssel: Actes du colloque de Lyon, Editions du Champ Vallon, SD, 1982. ISBN 978-290-3528-18-8.

CORREIA, Graça ; RAGAZZI, Roberto – **Casa en Gerês, Braga**. AV Monografias. Nº120, (2006), pp.94-97.

CORREIA, Graça ; RAGAZZI, Roberto – **Casa no Gerês, Caniçada, Vieira do Minho: Correia/Ragazzi**. Arq./a. Nº 53, (Janeiro, 2008), pp. 98-73.

CORREIA, Graça ; RAGAZZI, Roberto – **Casa no Gerês, Caniçada**. Arquitectura e Construção. Nº 46, (Dezembro, 2007 Janeiro, 2008), pp. 38-44.

COSGROVE, Denis - **Social Formation and Symbolic Landscape**. Londres: Croom Helm, 1984. ISBN: 0-299-15514-5.

COSGROVE, Denis - **The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and the use of past environments**. Stephen Daniels (Ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1988. ISBN 978-052-1389-15-0.

CLARK, Keneth - **Landscape into Art**. London: [s.n.], 1949. ISBN 0-7195-3610-3.

D'ANGELO, Paolo – **Os limites das atuais teorias da paisagem e paisagem como identidade estética dos lugares**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 420-439. ISBN 978-972-8531-96-6.

DAVID, Ana (Coord.) – **Vazios Urbanos, Trienal de Arquitectura de Lisboa**. Lisboa: Caleidoscópio, 2007. ISBN 978-989-8010-5.

DÉJEANT-PONS, Maguelonne – **The European Landscape Convention.** Landscape Research. Vol. 32, nº 4 (Outubro, 2006), pp. 363-384.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix - **Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie.** Paris: Les Editions de Minuit, 1980. ISBN 270-7303-07-0.

DIAS, Fernando Rosa – **O Naturalismo: a paisagem dessublimada (com promanações em torno de Malhoa e Pousão).** In: QUARESMA, José (Coord.), Arte & Natureza. Lisboa: Faculdade das Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 66-85. ISBN 978 989 8300 02 4.

DIENER OJEDA, Pablo – **A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes.** Porto Alegre. Nº 25 (Novembro, 2008), p. 78-89.

DUARTE, Eduardo Alves – **Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do Classicismo; um arquitecto de Braga e do Porto.** 1ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2000. ISBN 972-9483-41-8.

DUVE, Thierry de - **Ex Situ.** In: CHARBONNEAUX, Anne-Marie ; HILLAIRE, Norbert (Dir.), Œuvre et Lieu – Essais et Documents. Paris: Flammarion, 2002, pp. 80-89. ISBN 978-208-0108-69-2.

ELIADE, Mircea – **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1992. ISBN 85-336-0053-4.

ESTEVES, Paulo Moreaux Lavigne - **Paisagens em Ruínas: Exotismo e Identidade Nacional no Brasil Oitocentista.** Dados. Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, vol. 41, nº 4, (1998), pp. 145-156. [Acedido a 24 de Novembro de 2012]. Disponível na internet: <http://dx.doi.org/10.1590/S0011-52581998000400005> .

FAGIOLO, Marcello - **Del Bramante ad Antonio da Sangallo:l'idea del Tempio-Mausoleo.** In: SILVAN, Pier Luigi. San Pietro: Antonio da Sangallo, Antonio Labacco un progetto e un mobelo: storia e restauro. Milão: Bompiani, 1994, pp. 34-42. ISBN 978-884-5223-00-6.

FARIA, Nuno - **Rui Sanches. Retrospectiva.** (Catálogo), Lisboa: CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. ISBN 972-635-130-8.

FERREIRA, J. M. Simões - **História da teoria da arquitectura no Ocidente de forma resumida e como guião para o seu estudo mais aprofundado.** Vítor Serrão (pref.). Lisboa: Vega, 2010. ISBN 978-972-699-948-5.

FOUCAULT, Michel - **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Petrópolis: Vozes, 1987. ISBN 853-2605-08-7.

FOUCAULT, Michel - **Des espaces autres**. In: Dits e Écrits, tome 2: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, pp. 1571-1581.

FRANÇA, José-Augusto - **A Arte em Portugal no Século XIX**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. ISBN 978-972-2500-60-9.

GAILLEMIN, Jean-Louis - **Et in Arcadia ego**. Connaissance des arts. N° 504 (Março, 1994), pp.80-89.

GARCÍA GUATAS, Manuel - **Paisaje, tradición y memória**. Huesca, El paisaje, (1997), pp. 75-96.

GOMES, Paulo Varela - **Vieira Portuense e a Arte do seu tempo**. Lisboa: [s.n.], 1987. Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.

GOMES, Paulo Varela – **Recompôr – Transitar**. Architecti. N° 9, (Maio/Junho, 1991), pp. 84-96.

GOMES, Paulo Varela - **Vieira Portuense**. Lisboa: **Edições Inapa, 2001**. ISBN: 978-972-8387-79-2.

GOMES, Paulo Varela – **Buçaco, o Deserto dos Carmelitas Descalços**. Coimbra: Ed. XM, 2005. ISBN 972-99042-3-5.

GONÇALVES, Clara Germana – **Um Retiro Demasiado Perfeito**. Jornal Architectos. N° 203, (Novembro/Dezembro 2001), pp. 38-42.

GOWING, Lawrence – **The Modern Vision**. In: CAFRITZ, Robert. Places of delight: the pastoral landscape. Washington: National Gallery of Art, 1998, pp. 194-195. ISBN 978-094-3044-12-5.

GRABAR, André - **Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique**. Londres: Variorum, 1972. ISBN 090-2089-27-7.

GRAÇA, João Carrilho da ; DUARTE, Rui Barreiros – **Manifesto de relação com o território**. Arquitectura e Vida. N° 35 (Fevereiro, 2003), pp. 34-41.

GRAÇA, João Carrilho da – **Piscinas de Marés, Álvaro Siza**. Jornal Architectos. N°217, (Outubro/Novembro/Dezembro, 2004), pp.84-89.

GRAÇA, João Carrilho da – **Candidatura aos Prémios UIA/Prémio Auguste Perret**. Ana Vaz Milheiro/João Afonso (Ed.). Lisboa: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Architectos, 2005, pp. 44-47. ISBN 972-8897-05-7.



GREGOTTI, Vittorio - **Território da Arquitectura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. ISBN 978-852-7302-51-7.

GREGOTTI, Vittorio - **La Forme du Territoire**. L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 218, (Dez 1981), pp. 10-15.

GRILLO, Paul Jacques - **Form, Function and Design**. Nova Iorque: Dover Publications, 1960. ISBN 978-048-6201-82-5.

GRIMALDI, Nicolas - **A estética da bela natureza. Problema de uma estética da paisagem**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 131-150. ISBN 978-972-8531-96-6.

HAPGOOD, Susan - **Remaking Art History, Art in America**. ARTFORUM. New York, (1990), pp. 37-41.

HARDY, Dennis ; WARD, Colin - **Arcadia for all: the legacy of a makeshift landscape**. Dot Davies, fotografias. London: Mansell, 1984. ISBN 978-090-7123-59-0.

HARPUR, James, WESTWOOD, Jennifer - **Lugares Lendários**. Lisboa: Editorial Verbo, 1993. ISBN 978-972-2213-58-5.

HEBBLETHWAITE, R. L. - **Landscape Assessment and Classification Techniques**. Lovejoy (Ed.) [S.I.]: Derek International Textbook Company, Bucks-Great Britain, 1973. ISBN 978-940-0963-83-2.

HEIDEGGER, Martin - **Ensaaios e conferências**. Emmanuel Leão, Gilvan Fogel, Marcia Schuback, (Trad.). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001. ISBN 978-853-2626-38-7.

HERCULANO, Alexandre – **A Harpa do Crente**, [S.I.]: [s.n.], 1837. [Acedido em 30 de Maio de 2012]. Disponível na internet: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/herculan.htm>

HILDEBRAND, Grant - **The Wright Space: Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses**. Seattle e Londres: University of Washington Press, 1991. ISBN 978-0-295-97108-7

HOLANDA, Sérgio Buarque de - **Capítulos de Literatura Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994. ISBN 978-851-1340-01-3.

JABLONKA, E. ; LAMB, M. J. - **Evolution in Four Dimensions: Genetic, Epigenetic, Behavioral, and the Symbolic Variation in the History of Life**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005. ISBN 978-026-2600-69-9.

JORGE, João Miguel Fernandes - **Jorge Pinheiro, Oferenda Esquecida**. Porto: Galeria Palmira Suso / Campo das Letras, 2006. ISBN 978-989-6251-24-6.

JORGE, Virgolino - **A Obra de Arte e o Objecto Estético, perspectivas duma reflexão**. Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa. Nº 86, 1.º tomo, (1980), pp. 18-28.

KAPLAN, Rachel ; KAPLAN, Stephen - **The Experience of Nature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. ISBN 052-1341-39-6.

KAPLAN, Stephen - **Perception and Landscape: Conceptions and Misconceptions. Proceedings of a Conference on Applied Techniques for Analysis and Management of the Visual Resource, Incline Village, Nevada**. Berkeley: U.S.D.A. Forest Service C.A., 1979. ISBN 978-052-1341-39-4.

KAUFMANN, Emil - **La Arquitectura de la Ilustración, Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. ISBN 978-842-5208-16-4.

KAUFMANN, Emil - **De Ledoux a Le Corbusier, Origen y Desarrollo de la Arquitectura Autónoma**. 2ª Ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985. ISBN 84-252-1133-6.

KOOLHAAS, Rem - **Parc de La Villette: Eloge du Terrain Vague**. L'architecture d'aujourd'hui - OMA. Nº 238, (Abril, 1985), pp.38-95.

KOULERMOS, Panos – **20th Century European Rationalism**. Londres: Academy Editions, 1995, pp. 128-135. ISBN 185-4904-05-1.

KRAUSS, Rosalind - **Sculpture in the Expanded Field**. October. Vol.8 (1979), MIT Press, pp. 30-44.

KRAUSS, Rosalind - **“The originality of the avant-garde”. The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge, Massachussets: MIT, 1996. ISBN 978-026-2610-46-9.

KRUFT, Hanno-Walter - **Historia de la teoría de la arquitectura**. 1º vol.: Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. - 2º vol.: Desde el siglo XIX hasta nuestros días. Madrid: Alianza, 1990. ISBN 84-206-7996-8.

KUBLER, George - **A Forma do Tempo**. [S.I.]: Vega, coleção Artes/Ensaio, 1991. ISBN 9789726992363.

KWON, Miwon - **One Place After Another. Site-specific art and locational identity**. London: MIT Press, 2002. ISBN 978-026-2612-02-9.

LAMAS, José Ressano Garcia - **Morfologia Urbana e Desenho da Cidade**. Lisboa: [s.n.], 1993. Tese de Doutoramento em Planeamento Urbanístico, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

LEBLANC, Linda ; COULON, Jacques – **Paysages**. Paris: Editions Le Moniteur, 1993. ISBN 228-1190-73-0.

LE CAISNE, M. - **Site et environnement**. L'architecture d'Aujourd'hui, nº 164, (Outubro/Novembro, 1972), pp. 12-14

LE DANTEC, Jean Pierre - **Jardins et Paysages**. In: Larousse, Paris: [s.n.], 1996, pp. 225-228. ISBN 203-5073-00-6.

LEDOUX, Claude Nicolas - **L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation**. Paris: edição do autor, 1804. [Acedido em 2 de Setembro de 2012]. Disponível na internet: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857284/f1.image>

LENOBLE, Robert - **Histoire de L'Idée de Nature**. [S.I.]: Edition Albin Michel, 1969. ISBN 978-222-6222-83-1.

LEPECKI, Maria Lúcia - **A Mãe Promísua: Sobre Natureza e Paisagem**. In: Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa. Volume XXXVI, nº 72, (2001), pp. 141-147.

LÉVI-STRAUSS, Claude - **Regarder, écouter, lire**. Paris: Plon, 1993. ISBN 225-9027-15-6.

LHOTE, Robert - **Traité du Paysage et de la Figure**. Paris: Bernard Grasset Éditeur, 1958. ISBN 224-6008-55-7.

LIMA, Luís Costa - **O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984. ISBN 978-853-5516-03-0.

LINO, Raul – **Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos**. Ver e crer. Nº 8, (Dezembro, 1945), pp. 33-37.

LOVEJOY, Derek - **Land use and Landscape Planning**. Derek Lovejoy (Ed.), [S.I.]: Derek International Textbook Company, Bucks-Great Britain, 1973. ISBN 978-024-9441-57-4.

LYNCH, Kevin - **A Imagem da Cidade**. Lisboa: Edições 70, 1986. ISBN 978-972-441-41-1.

LYNCH, Kevin - **Managing the Sense of a Region**. Cambridge: Mit Press, Massachusetts Institute of Technology, 1978. ISBN 026-2120-72-0.

LYNN, G. - **Animate Form**. Princeton: Architectural Press, 1999. ISBN 978-156-8980-83-6.

LYNN, G. **Folds, bodies & blobs: collected essays**. Bruxelas: La lettre volée, 1998. ISBN 978-287-3170-68-4.

LURKER, Manfred - **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAHFUZ, Edson da Cunha - **Precedente e Invenção na Obra de Óscar Niemeyer**. Architecti. Nº 8, (Janeiro/Fevereiro/Março, 1991), pp.35-39.

MALLARMÉ, Stéphane - **L'Après-midi d'un faune**. Paris: La Revue Indépendant, 1882. [Acedido a 1 de Junho de 2012]. Disponível na internet: <http://archive.org/details/laprsmididunfau00mallgoog>

MALLGRAVE, Harry Francis - **Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870**. Volume II. Harry Mallgrave (Ed.). [N.I.]: Blackwell Publising, 2006. ISBN 978-140-5102-58-2.

MARCEL, Odile (Dir.) - **Composer le Paysage – Constructions et crises de l'espace (1788-1982)**. Seyssel: éditions Champ Vallom, 1989. ISBN 978-287-6730-76-2.

MARCUCCI, D.J. - **Landscape history as a planning tool**. Landscape and Urban Planning. Nº 49, (2000), pp. 67-81.

MARQUES, Viriato Soromenho (Pref.) e outros - **CEAI@EBG: Ventura Trindade Arquitectos**. Matosinhos: DARCO magazine, 2010.

MARKL, Dagoberto L. ; PEREIRA, Fernando António Baptista - **Renascimento**. História da arte em Portugal. Publicações Alfa, (1986), vol. 6.

MATOS, Madalena Cunha – **Piscinas errantes**. Architecti. Nº 9, (Maio/Junho, 1991), pp. 76-83.

MARNOTO, Rita - **A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo**. Aníbal Pinto de Castro (Pref.). Coimbra: Faculdade de Letras, 1996. ISBN 978-972-9038-49-5.

MAX, Leo – **Does Pastoralism Have a Future?** In: HUNT, John Dixon (Ed.). The pastoral landscape. Washington: National Gallery of Art, 1992. ISBN 978-089-4681-81-3.

MENDONÇA, Nuno José de Noronha - **Para uma Poética da Paisagem**. Évora: [s.n.], 1889. Tese Doutoramento, Universidade de Évora.

MISGAV, Ayala - **Visual preference of the public for vegetation groups in Israel**, Landscape and Urban Planning. Nº 48, (2000), pp. 143-159.

MOFEETT, Marian ; FAZIO, Michael ; WODEHOUSE, Lawrence - **A World History of Architecture**. Londres: Laurence King Publishing, 2003. ISBN 978-007-1544-79-5.

MONIZ, António - **A poetização do espaço nas Bucólicas de Virgílio; simbologia da vida humana, entre a euforia e a disforia**. In Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, VII, Évora. Espaços e Paisagens - Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas Vol. 1. Línguas e Literaturas. Grécia e Roma. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos – APEC e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009. ISBN 978-972-9814-23-5

MORAIS, João Sousa - **Metodologia de Projecto em Arquitectura**. Lisboa: Estampa/Editorial Presença, 1995. ISBN 978.972.3311.51.8.

MORAIS, João Sousa - **Organização Espacial na Costa Vicentina, Estrutura e Forma para um Modelo Urbano de Desenvolvimento**. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese Doutoramento em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

MOURA, Eduardo Souto - **Não há duas sem três**. Jornal Arquitectos. Nº 217, (Outubro/Novembro/Dezembro, 2004), pp. 27-32.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel - **Arquitectura carmeliana**, Ávila: Diputación Provincial/ Institución Gran Duque de Alba, 1990. ISBN 978-848-6930-37-0.

NORA, Pierre (Dir.) - **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1992. ISBN 978-022-6591-32-2.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **Existence, Space and Architecture**. London: Praeger Publishers, 1971. ISBN 978-007-0128-89-7.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **Il Paesaggio e l'Opera dell Uomo**. Edilizia Moderna, nº.87/88, (1979), pp. 63-77.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **Genius Loci - Paysage, Ambiance, Architecture**. 2ª ed. Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1981. ISBN: 287-0091-47-8.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **L'Art du lieu**. Paris: Le Moniteur, 1997. ISBN 978-228-1190-96-0.

NUNES, João - **Análise da Qualidade da Paisagem**. Lisboa: [s.n.], 1985, Relatório de Estágio de Arquitetura Paisagista, Instituto Superior de Agronomia, Universidade Técnica de Lisboa.

ODE, Åsa ; TVEIT, Mari S. ; FRY, Gary - **Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory**. Landscape Research. Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), pp. 89-117. [Acedido a 4 de Junho de 2012]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/01426390701773854>

OLIVEIRA, Jorge - **Conservação de Monumentos Megalíticos**. Correio da Natureza. nº 17, (4º trimestre, 1992), pp. 25-26.

PALLASMAA, Juhani - **Image and Meaning**. Alvar Aalto Villa Mairea. Helsinki: Alvar Aalto Foundation / Mairea Foundation, 1998. ISBN 952-9100-12-6.

PANOFSKY, Erwin – **Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac tradition**. Meaning in the Visual Arts. New York (1955), pp. 295-320.

PEREIRA, Fernando António Baptista - **Retábulo da Igreja de Jesus de Setúbal; O Retábulo de Jesus e a Pintura Portuguesa do Séc. XVI**. Oceanos. Nº 2, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, (Outubro, 1989), pp. 84-91.

PEREIRA, Fernando António Baptista – **Imagens e histórias de devoção – espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do renascimento (1450-1550)**. Lisboa: [s.n.], 2001 Tese Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

PEREIRA, José Fernandes - **Retórica da fé: simbolismo e decoração no escadório dos cinco sentidos**. Claro-escuro. Nº 1, (Novembro, 1988), pp. 17-31.

PEREIRA, Paulo (Dir) - **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, vol. 1. ISBN 978-972-7590-10-0.

POPE, Alexander - **A Letter to Edward Blont**. [S.I.]: [s.n.], 1725.

PORTAS, Nuno - **A evolução da Arquitectura Moderna**. in ZEVI, Bruno, História da Arquitectura Moderna. 2º vol. Lisboa: Arcádia, 1973, pp. 730-744. ISBN 848-5083-15-6.

QUINTAS, Alexandra Ai - **A percepção estética da ruína: a presença da ausência**. In: ACCIAIUOLI, Margarida (Coord.) Arte & Melancolia. Lisboa: Instituto da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2011, pp. 273-281. ISBN 978-989-9529-14-4.

RABAÇA, Armando – **Entre o Corpo e a Paisagem: Arquitectura e lugar antes do *genius loci***. Coimbra: Ed. Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2011. ISBN 978-972-9982-16-3.

RAQUEJO, Tonia - **Land Art**. San Sebastian: Editorial Nerea, col. Arte Hoy, 2003. ISBN 848-9569-21-5.

REEVES, Hubert -**Um Pouco mais de Azul. A Evolução Cósmica**. 4ª ed. Lisboa: Gradiva, 1992. ISBN 972-6621-72-0.

RELPH, Edward. - **Place and Placeness**. London: Pion, 1976. ISBN 978-085-0861-76-1.

RIEGL, Aloïs - **Industria artistica tardoromano**. Florença: G. C. Sansoni, 1953. ISBN 978-886-8010-07-2

RITTER, Joachim - **Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 93-122. ISBN 978-972-8531-96-6.

RODRIGUES, Bernardo - **Liturgia do avesso ou o imaginário da paisagem**. In Si(s)tu, (2001), pp. 159-163.

ROGER, Alain - **Composer Le Paysage, constructions et crises de l'espace (1789 - 1992)**, Paris: Editions Champ Vallon, 1989. ISBN 290-3539-49-9.

ROGER, Alain - **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2001. ISBN 978-207-0749-38-6.

ROGER, Alain - **A dupla artialização**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 151-166. ISBN 978-972-8531-96-6.

ROMAIN, Antoinette le Normand – **The “Ideas” of René de Girardin at Ermenonville**. Mosser and Teyssot, (2003), pp. 36-39.

RONCHETTI, Costanza - **Do jardim místico ao jardim profano: para uma leitura dos jardins medievais portugueses**. Revista de história da arte. Nº 7, (2009), pp. 264-281.

ROSENBLUM, Robert – **Pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico**. Madrid: Ed. Alianza, 1993. ISBN 978-842-0671-20-8.

RUBY, Ika ; RUBY, Andreas – **Groundscapes: El reencontro com el suelo en la arquitectura contemporânea**. Barcelona: CC-Land & Scape series, 2006. ISBN 978-842-5219-63-4.

RUBY, Ilka ; RUBY, Andreas - **“Groundscape”**. In: COLAFRANCESCHI, Daniela. Landscape + 100 Palabras para Habitarlo. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 86-91. ISBN 978-842-5220-24-1.

SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, José Maria – **Estética del Paisaje Natural**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Publicaciones “Arbor”, 1945.

SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, José Maria – **Estética da paisagem natural**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 77-92. ISBN 978-972-8531-96-6.

SANNAZARO, Iacopo - **L'arcadie**. Francesco Erspamer (Ed.), Gérard Marino (Trad.), Yves Bonnefoy (Pref.). Paris: Les Belles Lettres, 2004. ISBN 978-225-1344-82-9.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de - **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2001.

SCHAMA, Simon - **Landscape & Memory**. London: Fontana Press, 1998. ISBN 978-000-6863-48-9.

SERRÃO, Adriana (Coord.) - **Filosofia da Paisagem. Uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. ISBN 978-972-8531-96-6.

SILVA, Inês Vieira da ; VIEIRA, Miguel – **Centro de Visitantes da Gruta das Torres, Açores, 200372005**. Arquitectura Ibérica. Nº 15, (Junho, 2006), pp.126-141.

SILVA, Inês Vieira da ; VIEIRA, Miguel – **Centro de Visitantes da Gruta das Torres; Empreendimento Turístico, Pico**. Jornal Architectos. Nº 227, (Abril/Junho, 2007), pp. 90-93.

SILVEIRA, Maria de Aires ; BUESCO, Helena Carvalhão – **João Cristino da Silva (1829-77)**. Lisboa: Instituto Português de Museus – Museu do Chiado, 2000. ISBN 972-7760-46-5.

SIMMEL, Georg - **Filosofia da Paisagem**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 42-58. ISBN 978-972-8531-96-6.

SMARDON, Richard C. ; PALMER, James F. - **Foundations for Visual Project Analysis**. John P. Felleman, ed.. Nova Iorque: Wiley-Interscience, 1986. ISBN 978-047-1881-84-1.

SMITHSON, Robert - **Monuments of Passaic**. Artforum, (Dezembro, 1967), pp 52-57. [Acedido a 20 de Maio de 2013]. Disponível na Internet: <http://gd1studio2011.files.wordpress.com/2011/09/smithson-monuments-of-passaic.pdf>.



SMITHSON, Robert - **The Collected Writings**. (revised and expanded of the 1979 edition *Writings of Robert Smithson*, edited by Nancy Holt). Jack Flam (Ed.). [S.I.]: University of California Press, 1996. ISBN 978-052-0203-85-3.

SOJA, Edward - **Geografias Pós-Modernas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. ISBN 978-857-1102-59-0.

SPIRN, Anne Whiston - **The language of landscape**. New Haven: Yale University Press, 1998. ISBN 978-030-0082-94-4.

STEER, John ; WHITE, Antony - **Atlas de l'art occidental: De la Grèce antique au xx<sup>e</sup> siècle**. Paris: Citadelles & Mazenod, 1995. ISBN 978-081-6024-57-5.

STRAUS, Erwin - **The Primary World of Senses**. London: The Free Press of Glencoe, 1963.

SÜSSEKIND, Flora - **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. ISBN 978-857-1641-00-6.

TABORDA, Cláudia – **Paisagem e Escassez: espaço e experimentação**. Jornal Arquitectos. Nº 223, (Abril/Junho, 2006), pp. 36-39.

TAFURI, Manfredo - **Projeto e Utopia**. Lisboa: Editorial Presença, 1985. ISBN 204-0068-40-6.

TARASEN, Nick - **double negative**. [S.I.]: [s.n.], 2009. [Acedido a 31 de Maio de 2012]. Disponível na Internet: [http://doublenegative.tarasen.net/double\\_negative.html](http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html) .

THEURILLAT, Jacqueline - **Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance**. Pierre Grimal, Prefácio. Genève: Office du Livre, 1973.

TOUSSAINT, Michel - **A Arquitectura e o Sítio**. Jornal Arquitectos. Nº.120, (Fevereiro, 1993), pp. 16-19.

TOUSSAINT, Michel – **A Paisagem Segundo Raul Lino**. Jornal Arquitectos. Nº 206, (Maio/Junho, 2002), pp. 106-109.

TURRI, Eugenio – **A paisagem como teatro. Do território vivido ao território representado**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 167-184. ISBN 978-972-8531-96-6.

TOSTÕES, Ana – **Arquitectura moderna e obra global a partir de 1900**. In: RODRIGUES, Dalila (Coord.), Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, Volume 16, 2009. ISBN 978-989-8207-07-4.

TRIGUEIROS, Luiz - **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993. ISBN 978-972-8311-29-2.

TRINDADE, João Ventura – **Estação Biológica do Garducho, Mourão**. Arq./a. N° 69, (Maio, 2009), pp. 36-43.

TRINDADE, João Ventura – **Estação Biológica do Garducho, Mourão**. Jornal Arquitectos. N° 237, (Outubro/Dezembro, 2009), pp. 58-65.

TUAN, Yi-Fu - **Landscapes of Fear**. Oxford: Basil Blackwell, Weberman, 1979. ISBN 978-039-4420-35-6.

TUAN, Yi-Fu - **Space and place: the perspective of experience**. Minneapolis: [s.n.], University of Minnesota, 2008. ISBN 978-081-6638-77-2.

WESTON, Richard – **Alvar Aalto**. Londres: Phaidon Press, 1996. ISBN: 978-071-4837-10-9.

WÖLFFLIN, Heinrich - **Renaissance and Baroque**. Londres: Colins. 1984. ISBN 978-080-1490-46-0.

YEOMANS, William C. - **Visual Impacted Assessment: Changes in natural and environment**. New York: [s.n.], 1986. ISBN 077-1883-80-3.

VAN DEN BERG, A. E. ; KOOLE, S. L. – **New wilderness in the Netherlands: an investigation of visual preferences for nature development landscapes**. Landscape and Urban Planning. N° 78, (2006), pp. 362-372.

VERNANT, Jean-Pierre - **Origens do Pensamento Grego**. Lisboa: Teorema, 1987. ISBN 857-4320-26-9.

VIEIRA, Joaquim - **O desenho e o projecto são o mesmo?** 1ª ed., Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Publicações Seis lições, 1995. Argumentos, n° 106, série 2. ISBN 978-972-9483-13-4.

VILAÇA, Raquel - **Arte Megalítica**. In ALARCÃO, Jorge (Coord.), História da Arte em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa, volume 1, 1986, pp. 29-31.

VIOLANTE BATORÉO, Manuel Luís - **Os fundos de paisagem e os pormenores de fauna e flora em painéis da igreja de Jesus de Setúbal**. In: QUARESMA, José (Coord.), Arte & Natureza. Lisboa: Faculdade das Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 178-194. ISBN 978-989-8300-02-4.

VIRGÍLIO - **Nova Traducção das Éclogas**. Porto: Typ. De Viúva Alvarez Ribeiro & Filhos, 1825. pp. 54-55. [Acedido a 29 de Maio de 2012]. Disponível na internet: <http://archive.org/details/novatraducodase00virggoog>.

ZENGHELIS, Elia - **Arcadie: le paradis transposé**. L'architecture d'aujourd'hui - OMA. N° 238, (Abril, 1985), p. 55-57.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

AALTO, Alvar, 227, 228, 230, 242, 334, 338  
AFONSO, Jorge, 15, 16  
ALBERTI, Leon Battista, 3, 21, 73, 74, 75, 196  
ALMEIDA, Teodoro de, 6, 234, 249, 321  
ALVES, Manuel Valente, 34, 104, 321  
AMARAL, Ilídio do, 17, 321  
AMARAL, Keil do, 226  
AMARANTE, Carlos, 69, 327  
Ambiente, 2, 6, 9, 17, 26, 29, 34, 42, 46, 48, 62, 82, 91, 100, 105, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 144, 145, 151, 153, 169, 180, 183, 187, 197, 198, 200, 232, 236, 249, 252, 257, 262, 264, 272, 273, 276, 305, 306, 314, 318, 323  
ANDO, Tada, 49, 50, 51, 52  
APPLETON, Jay, 191, 204, 313, 321  
Arcádia, 2, 3, 4, 9, 10, 13, 14, 20, 25, 26, 34, 35, 36, 37, 38, 47, 53, 54, 58, 61, 66, 67, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 95, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 110, 113, 120, 124, 151, 155, 156, 158, 159, 162, 163, 166, 177, 193, 196, 197, 202, 203, 204, 208, 211, 212, 214, 215, 230, 232, 234, 237, 246, 248, 251, 252, 254, 257, 262, 285, 292, 294, 300, 308, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 325, 328, 335, 337  
ARISTÓTELES, 13, 59, 60, 71  
ASSUNTO, Rosario, 5, 6, 39, 100, 118, 322  
AUGÉ, Marc, 98, 131, 133, 149, 322  
BAPTISTA, Luís Santiago, 99, 322  
BARTHES, Roland, 89, 322  
BAUDELAIRE, Charles-Pierre, 81, 91, 92

BENEVOLO, Leonardo, 46, 60, 63, 73, 220, 323  
BENJAMIN, Walter, 91, 323  
BERLEANT, Arnold, 118, 119, 323  
BERQUE, Augustin, 105, 125, 126, 323  
BIERSTADT, Albert, 23, 47  
BÍON, (de Esmirna), 35  
BLUTEAU, Rafael, 6, 19, 324  
BONESIO, Luisa, 118, 324  
BOULLÉE, Etienne-Louis, 49, 82, 219, 220  
BRAMANTE, Donato, 77, 78, 314, 327  
BRANCUSI, Constantin, 40, 44, 97, 324  
BROWN, Capability, 83, 161  
BUESCO, Helena Carvalhão, 159, 241, 324, 336  
BURKE, Edmund, 22, 29, 30, 31, 32, 87, 89, 206  
CAETANO, Joaquim, 15, 324  
CALAFATE, Pedro, 7, 76, 233, 234, 324  
Carácter, 9, 110, 153, 164, 165, 169, 173, 180, 192, 216, 223  
CARDIELOS, João, 19, 81, 86, 92, 98, 112, 133, 218, 226, 245, 325  
CARERI, Francesco, 91, 130, 325  
CAUQUELIN, Anne, 2, 4, 18, 19, 61, 131, 219, 312, 325  
CENÁCULO, Frei Manuel do, 233, 234, 325  
Céu, 15, 27, 42, 44, 45, 46, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 134, 155, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 187, 211, 222, 248, 259, 264, 272, 278, 301, 307  
CHEMETOFF, Alexandre, 142, 203, 325  
Claustro, 65, 66, 257, 278, 283  
COLE, Tomas, 26, 202

- CONAN, Michel, 16, 17, 326  
 CORAJOURD. Michel, 27, 142, 203, 325  
 CORBUSIER (Jeanneret-Gris), 29, 40, 50, 88, 129, 219, 221, 223, 243, 246, 263, 295, 330  
 COROT, Camille, 84, 160, 161  
 Correia/Ragazzi (atelier), 11, 258, 294, 295, 300, 326  
 CRAMER, Ernest, 161, 163  
 D'ANGELO, Paolo, 31, 205, 325, 326  
 DELEUZE, Gilles, 115, 327  
 Deserto, 62, 64, 65, 66, 68, 70, 163, 328  
 Diagrama de Análise da Paisagem, 11, 208, 210, 262, 263, 265, 270, 271, 278, 279, 287, 297, 306, 312, 320, 323, 328, 329, 330  
 DUFOURNY, Léon, 28, 29, 324  
 DUVE, Thierry de, 40, 327  
 EISENMAN, Peter, 137  
 ELIADE, Mircea, 55, 306, 327  
*Et in Arcadia ego*, 34, 37, 38, 82, 101, 102, 160, 209, 298, 312, 328, 334  
 Fenossistema, 33, 248, 282  
 FRAGATEIRO, Fernanda, 303, 304  
 Filogenética, 205, 227, 229, 287  
 FINLAY, Yan, 207, 208, 210, 322  
 Floresta, 34, 45, 64, 68, 77, 84, 132, 135, 159, 205, 229, 230, 239, 256, 257, 259, 261, 262, 263, 265, 267, 268, 297  
 FRAGONARD, Jean-Honoré, 101  
 FRANÇA, José-Augusto, 235, 328  
 FRIEDRICH, Casper David, 25, 145, 202  
*Genius Loci*, 4, 9, 41, 42, 43, 47, 82, 107, 109, 124, 195, 215, 216, 241, 262, 312, 333  
 GILPIN, William, 21, 30, 31, 32, 87, 88  
 GIRARDIN, René de, 82, 83, 335  
 GOMES, Paulo Varela, 65, 66, 68, 70, 235, 236, 237, 279, 282, 328  
 GRABAR, André, 78, 328  
 GRAÇA, Carrilho da, 10, 248, 249, 257, 277, 278, 279, 280, 282, 285, 323  
 Grécia, 34, 35, 36, 45, 58, 59, 61, 62, 100, 207, 325, 333  
 GROPIUS, Walter, 29, 223, 278  
 Gruta, 49, 76, 77, 221, 256, 258, 259, 286, 287, 289, 290, 293  
 GUATTARI, Félix, 115, 327  
 GUERCINO (Giovanni Barbieri), 37, 38, 101, 102  
 HEIZER, Michael, 163  
 HERCULANO, Alexandre, 240, 241  
 HERRON, Ron, 129  
 HOLANDA, Francisco de, 72  
*Hortus conclusus*, 65, 321  
*Hortus deliciarum*, 65  
 Imaginabilidade, 43, 181, 183, 184, 193, 216, 223, 259, 264, 273, 282, 289, 297, 304  
 KAPLAN, Stephen, 121, 183, 330  
 KAUFMANN, Emil, 219, 220, 221, 222, 223, 330  
 KNIGHT, Payne, 31  
 KOOLHAAS, Rem, 99, 220  
 KRAUSS, Rosalind, 24, 25, 30, 312, 330  
 KRIER, Léon, 206  
 KWON, Miwon, 96, 330  
 LAMAS, José M. Ressano Garcia, 224  
 LE DANTEC, Jean Pierre, 17, 331  
 LE NÔTRE, André, 80  
 LEDOUX, Claude-Nicolas, 49, 82, 219, 220, 221, 222, 223, 330  
 Legibilidade, 58, 121, 141, 184, 192, 195, 204, 206, 207, 211, 250, 290, 297  
 LENOBLE, Robert, 57, 59, 60, 71, 331  
 LEPECKI, Maria Lúcia, 17, 331  
 LEQUEU, Jean-Jaques, 49, 219, 221  
 LIBERA, Adalberto, 96, 247, 295  
 LINO, Raul, 241, 242, 337  
*Locos Horribilis*, 266  
*Locus*, 1, 33, 36, 66, 77, 96, 97, 240, 297  
*Locus Amoenus*, 71, 77, 79, 101, 266  
 LONG, Richard, 94, 120  
 LORRAIN, Claude, 3, 5, 80, 87, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 191, 237, 250, 313  
 LYNCH, Kevin, 4, 8, 42, 110, 148, 165, 192, 216, 312, 331, 332

Manutenção, 183, 190, 213, 252, 255, 267, 274, 283, 292, 295, 298, 306, 309, 310  
 Mar, 8, 25, 29, 58, 74, 75, 110, 124, 126, 135, 147, 155, 193, 221, 256, 257, 259, 264, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 286, 290  
 MARNOTO, Rita, 76, 104, 332  
 MEIER, Richard, 223  
 MENDONÇA, Nuno José de Noronha, 27, 28, 86, 117, 262, 333  
 MOURA, Eduardo Souto de, 247, 250, 295  
 ROHE, Mies van der, 230, 231, 257, 271  
 Miradouro, 144, 146, 147, 150, 178, 279  
 Montanha, 15, 25, 29, 44, 45, 50, 51, 54, 55, 56, 66, 68, 76, 126, 156, 157, 172, 193, 235, 256, 258, 270, 280, 286, 287, 294  
 MORAIS, João Sousa, 14, 125, 333  
 MORRIS, William, 46  
 MOSCO (de Siracusa), 35  
 HOLT, Nancy, 152, 164, 337  
 Natureza, 2, 6, 7, 10, 17, 29, 39, 46, 48, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 65, 71, 76, 82, 99, 120, 121, 136, 140, 220, 233, 235, 241, 242, 249, 264, 309, 321, 324, 327, 331, 334, 338  
 NIEMEYER, Oscar, 10, 243, 257, 261, 262, 263, 264, 268, 332  
 NOGUCHI, Isamu, 133  
 NORBERG-SCHULZ, Christian, 4, 9, 42, 215, 312, 333  
 NUNES, João, 122, 334  
 Objetos-forasteiros, 111, 127, 133  
 OVÍDIO, Públio, 34, 82, 104  
 Paisagem, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 30, 33, 34, 36, 37, 39, 42, 46, 47, 48, 54, 55, 61, 62, 70, 71, 80, 81, 84, 86, 91, 92, 100, 101, 104, 107, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 131, 135, 136, 138, 144, 153, 155, 156, 158, 163, 165, 166, 169, 171, 173, 177, 179, 180, 194, 205, 209, 210, 211, 215,

216, 217, 218, 221, 224, 225, 227, 228, 233, 241, 242, 245, 246, 248, 249, 264, 266, 274, 285, 291, 306, 309, 312, 313, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 331, 333, 334, 335, 336, 337  
 PANOFISKY, Erwin, 38, 101, 105, 312, 334  
 ANDRADE, Paulo David, 138  
 Penetrabilidade, 27, 158, 174, 197, 203, 205, 230, 285, 296, 307, 309, 317  
 PEREIRA, Fernando António Baptista, 15, 332, 334  
 PEREIRA, José Fernandes, 69, 70, 334  
 Perturbação, 55, 77, 187, 200, 213, 252, 255, 267, 275, 283, 292, 298, 306, 309, 310, 315  
 PINHEIRO, Jorge, 103, 104, 330  
 PESSOA, Fernando, 27  
 PETRARCA, Francesco, 71, 72, 76  
 PILLEMENT, Jean-Baptiste, 234, 235, 236, 321  
 Pitoresco, 30, 86  
 Planície, 74, 127, 171, 172, 173, 256, 258, 261, 268, 278, 279, 302  
 PLÍNIO, Caio, 7, 13, 21, 60, 73, 74  
 POLÍBIO, 34  
 PORTAS, Nuno, 244, 334  
 PORTUENSE. Vieira, 175, 235, 236, 237, 250, 310, 328  
 POUSSIN, Nicolas, 3, 5, 37, 38, 67, 82, 101, 102, 103, 104, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 175, 191, 209, 236, 237, 246, 312, 313, 314, 322, 334  
 Primordialidade, 28, 52, 89, 258, 291  
*Prospect-refuge* (teoria), 191, 204, 227, 228, 313, 314  
 QUINTAS, Alexandra Ai, 31, 87, 88, 101, 154, 202, 203, 334  
 REPTON, Humphry, 21, 31, 87  
 RIBEIRO, João, 248  
 RIEGL, Aloïs, 115, 335  
 RITTER, Joachim, 71, 72, 335  
 Rocha, 34, 47, 68, 247, 248, 262, 263, 265, 268, 300

ROGER, Alain, 17, 18, 30, 37, 105, 135, 136, 312, 323, 326, 335  
 ROSA, Salvator, 3, 5, 153, 157, 158, 161  
 Ruína, 31, 153, 154, 202, 203, 208, 247, 248, 259, 274, 290, 294, 298, 334  
*Sacromonte*, 67, 69  
 SANCHES, Rui, 103, 327  
 SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, José Maria, 58, 166, 336  
 SAMI (atelier), 11, 258, 287  
 SANNAZARO, Jacopo, 76, 332  
 SCHAMA, Simon, 23, 35, 67, 77, 84, 336  
 Selva, 243, 257, 261  
 SERLIO, Sebastiano, 75  
 SERRÃO, Adriana, 5, 6, 20, 21, 28, 37, 39, 71, 100, 118, 119, 125, 135, 136, 166, 205, 313, 322, 323, 324, 326, 329, 335, 336, 337  
 SILVA, Inês Vieira da, 287, 288, 336  
 SILVA João Cristino da, 147, 158, 159, 175, 249, 250, 310, 336  
 SILVEIRA, Maria de Aires, 159, 336  
 SIMMEL, Georg, 20, 336  
 Sítio, 2, 4, 5, 8, 9, 13, 14, 15, 21, 22, 23, 25, 26, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 55, 57, 58, 61, 67, 79, 85, 90, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 107, 109, 110, 113, 116, 124, 128, 133, 134, 136, 140, 144, 145, 148, 150, 152, 153, 156, 158, 159, 161, 164, 165, 169, 173, 175, 181, 187, 194, 195, 196, 202, 203, 206, 210, 213, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 235, 242, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 269, 271, 273, 274, 277, 280, 282, 287, 289, 290, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 303, 304, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 337  
 SIZA, Álvaro, 10, 244, 246, 247, 257, 269, 271, 272, 273, 274, 276, 328  
 SMITH, Tony, 130  
 SMITHSON, Robert, 40, 92, 93, 94, 97, 120, 131, 337

SPIRN, Anne Whiston, 227, 337  
 STRAUS, Erwin, 115, 337  
 TABORDA, Cláudia, 318, 337  
 TAFURI, Manfredo, 29, 337  
 TÁVORA, Fernando, 226, 243, 245, 274, 338  
 TEDESCO, Eleine, 150, 151, 152, 323  
 Temporalidade, 25, 90, 95, 100, 132, 153, 179, 190, 207, 213, 252, 255, 270, 272, 275, 283, 292, 299, 309  
 TEÓCRITO, 35, 37, 61, 104  
 Território, 1, 2, 5, 6, 8, 16, 17, 19, 21, 22, 24, 29, 34, 40, 45, 46, 47, 54, 55, 56, 57, 63, 64, 74, 77, 79, 81, 88, 91, 92, 93, 95, 97, 100, 110, 113, 114, 118, 124, 126, 127, 128, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 145, 148, 152, 161, 166, 173, 175, 192, 193, 203, 204, 210, 211, 220, 221, 224, 226, 233, 248, 249, 250, 252, 256, 257, 258, 259, 261, 264, 265, 269, 270, 271, 276, 278, 286, 301, 302, 306, 307, 308, 313, 322, 328, 337  
 THOREAU, Henry David, 88, 241, 242, 304  
 TOSTÕES, Ana, 242, 338  
 TOUSSAINT, Michel, 242, 337  
 TUAN, Yi-Fu, 121, 197, 198, 199, 251, 314, 338  
 TVEIT, Mari, 181, 183, 184, 187, 190, 200, 252, 313  
 TRINDADE, Ventura, 11, 258, 302, 303, 304, 306, 332  
 VIEIRA, Miguel, 287, 288, 336  
 VIRGÍLIO, Públio, 34, 35, 36, 37, 71, 76, 83, 104, 160, 161, 325, 333  
 WATKINS, Carleton, 23, 47  
 WRIGHT, Frank Loyd, 96, 130, 223, 227, 228, 245, 246, 271, 329  
 ZENGHELIS, Elia, 100



## ÍNDICE DAS FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Jorge Afonso (atribuído a), <i>Mártires de Marrocos</i> (detalhe do fundo), retábulo de Setúbal, séc. XVI, óleo sobre madeira, Setúbal, Galeria de Pintura Quinhentista da Igreja de Jesus de Setúbal. Créditos fotográficos: José Pessoa. Fonte: PEREIRA, Fernando António Baptista - <b>Retábulo da Igreja de Jesus de Setúbal; O Retábulo de Jesus e a Pintura Portuguesa do Séc. XVI.</b> <i>Oceanos</i> . N° 2, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, (Outubro, 1989), pp. 84-91.	<b>Pág. 14</b>
<b>Figura 2</b>	Jorge Afonso (atribuído a), <i>Verónica</i> (detalhe do fundo), retábulo de Setúbal, séc. XVI, óleo sobre madeira, Setúbal, Galeria de Pintura Quinhentista da Igreja de Jesus de Setúbal. Créditos fotográficos: José Pessoa. Fonte: PEREIRA, Fernando António Baptista - <b>Retábulo da Igreja de Jesus de Setúbal; O Retábulo de Jesus e a Pintura Portuguesa do Séc. XVI.</b> <i>Oceanos</i> . N° 2, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, (Outubro, 1989), pp. 84-91.	<b>Pág. 14</b>
<b>Figura 3</b>	Jorge Afonso (atribuído a), <i>Estigmatização de S. Francisco</i> (detalhe do fundo), retábulo de Setúbal, séc. XVI, óleo sobre madeira, Setúbal, Galeria de Pintura Quinhentista da Igreja de Jesus de Setúbal. Créditos fotográficos: José Pessoa. Fonte: PEREIRA, Fernando António Baptista - <b>Retábulo da Igreja de Jesus de Setúbal; O Retábulo de Jesus e a Pintura Portuguesa do Séc. XVI.</b> <i>Oceanos</i> . N° 2, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, (Outubro, 1989), pp. 84-91.	<b>Pág. 14</b>
<b>Figura 4</b>	Jorge Afonso (atribuído a), <i>Calvário</i> (detalhe do fundo), retábulo de Setúbal, séc. XVI, óleo sobre madeira, Setúbal, Galeria de Pintura Quinhentista da Igreja de Jesus de Setúbal. Créditos fotográficos: José Pessoa. Fonte: PEREIRA, Fernando António Baptista - <b>Retábulo da Igreja de Jesus de Setúbal; O Retábulo de Jesus e a Pintura Portuguesa do Séc. XVI.</b> <i>Oceanos</i> . N° 2, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, (Outubro, 1989), pp. 84-91.	<b>Pág. 14</b>
<b>Figura 5</b>	Carleton E. Watkins, <i>Grizzly Giant</i> , 1865, fotografia albuminada de prata a partir do negativo de vidro. Fonte: <a href="http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/30240">http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/30240</a> [Acedido a 16 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 26</b>
<b>Figura 6</b>	Caspar David Friedrich, <i>Viajante sobre um Mar de Névoa</i> , 1817, óleo sobre tela, 98cm x 74cm, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle. Fonte: <a href="http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/19th_Century.html">http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/19th_Century.html</a> [Acedido a 19 de Maio de 2013].	<b>Pág. 26</b>

<b>Figura 7</b>	Caspar David Friedrich, <i>Paisagem de Montanha</i> , 1822, óleo sobre tela, 94cm x 74cm, Viena, Österreichische Galerie Belvedere. Fonte: <a href="http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/830/158/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t.state:flow=1edd0d3b-aaeb-43c0-a33d-c021ee2510b9">http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/830/158/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t.state:flow=1edd0d3b-aaeb-43c0-a33d-c021ee2510b9</a> [Acedido a 19 de Maio de 2013].	<b>Pág. 26</b>
<b>Figura 8</b>	Thomas Cole, <i>Gelyna</i> , 1826-29, óleo sobre painel, Ticonderoga, Fort Ticonderoga Museum, Fonte: <a href="http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=8403">http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=8403</a> [Acedido a 19 de Maio de 2013].	<b>Pág. 27</b>
<b>Figura 9</b>	Thomas Cole, <i>L'Allegro</i> , 1845, óleo sobre tela, 81,6cm x 121,9 cm, Los Angeles County Museum of Art. Fonte: <a href="http://collections.lacma.org/node/240726">http://collections.lacma.org/node/240726</a> [Acedido a 19 de Maio de 2013].	<b>Pág. 27</b>
<b>Figura 10</b>	Léon Dufourny, <i>Jardim do Mundo</i> , Jardim Botânico, em Palermo, 1790-95, aparo sobre papel. Fonte: BURZOTTA, P. - <b>Dall'Orto botanico al giardino del mondo. Le opere di Léon Dufourny in Sicilia</b> , Lotus International. N° 52, (1986), pp. 112-127.	<b>Pág. 33</b>
<b>Figura 11</b>	Le Corbusier, <i>Plano Obus</i> , Argel, 1930-33, fotografia/maquete. Fonte: <a href="http://arquitrabalhos.wordpress.com/2010/12/20/utopias-plano-de-argel-ou-plano-obus-le-corbusier/">http://arquitrabalhos.wordpress.com/2010/12/20/utopias-plano-de-argel-ou-plano-obus-le-corbusier/</a> [Acedido a 16 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 33</b>
<b>Figura 12</b>	Giovanni Francesco Barbieri “Guercino”, <i>Et in Arcadia ego</i> , 1618, óleo sobre tela, 82cm x 91cm, Roma, Galleria Borghese. Fonte: <a href="http://www.galleriaborghese.it/barberini/it/arcadia.htm">http://www.galleriaborghese.it/barberini/it/arcadia.htm</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 43</b>
<b>Figura 13</b>	Nicolas Poussin, <i>Pastores da Acádia</i> , 1620-29, óleo sobre tela, 101cm x 82cm, Derbyshire, Chatsworth House. Fonte: <a href="http://www.bibliotecapleyades.net/merovingians/merovingios_renneschateau08.htm">http://www.bibliotecapleyades.net/merovingians/merovingios_renneschateau08.htm</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 43</b>
<b>Figura 14</b>	Nicolas Poussin, <i>Pastores da Arcádia</i> , 1638-40, óleo sobre tela, 85cm x 121cm, Paris, Louvre. Fonte: <a href="http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&amp;idNotice=2143">http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&amp;idNotice=2143</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 43</b>
<b>Figura 15</b>	Constantin Brancusi, <i>Mesa do Silêncio</i> , Targu Jiu, 1935-38, escultura em tranvertino. Fonte: <a href="http://pt.db-city.com/Rom%C3%A9nia--Gorj--T%C3%A2rgu-Jiu">http://pt.db-city.com/Rom%C3%A9nia--Gorj--T%C3%A2rgu-Jiu</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 50</b>
<b>Figura 16</b>	Constantin Brancusi, <i>Arco do Beijo</i> , Targu Jiu, 1935-38, escultura em pedra calcária. Fonte: <a href="http://www.artline.ro/Constantin_Brancusi-16696-2-n.html">http://www.artline.ro/Constantin_Brancusi-16696-2-n.html</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 50</b>
<b>Figura 17</b>	Constantin Brancusi, <i>Coluna Sem Fim</i> , Targu Jiu, 1935-38, Escultura em chapa de aço. Fonte: <a href="http://romaniatraveltourism.com/targu-jiu.htm">http://romaniatraveltourism.com/targu-jiu.htm</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 50</b>

<b>Figura 18</b>	Etienne-Louis Boullée, <i>Cenotáfio de Newton</i> , 1785, aparo e aguada sobre papel, Bibliothèque Nationale de France. Fonte: <a href="http://expositions.bnf.fr/boullée/plan/indexc1.htm">http://expositions.bnf.fr/boullée/plan/indexc1.htm</a> ; [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 51</b>
<b>Figura 19</b>	Tando Ando, <i>Capela Sobre a Água</i> , Hokkaido, 1985, detalhe. Créditos fotográficos: Tando Ando. <a href="http://www.archdaily.com.br/58296/classicos-da-arquitetura-igreja-sobre-a-agua-tadao-ando/">http://www.archdaily.com.br/58296/classicos-da-arquitetura-igreja-sobre-a-agua-tadao-ando/</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 51</b>
<b>Figura 20</b>	Tando Ando, <i>Capela Sobre a Água</i> , Hokkaido, 1985, altar mor. Créditos fotográficos: WikiArquitetura. Fonte: <a href="http://www.archdaily.com.br/58296/classicos-da-arquitetura-igreja-sobre-a-agua-tadao-ando/">http://www.archdaily.com.br/58296/classicos-da-arquitetura-igreja-sobre-a-agua-tadao-ando/</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 51</b>
<b>Figura 21</b>	Desenho do autor, <i>Maztouria</i> , 2006, caneta e ecoline sobre papel.	<b>Pág. 52</b>
<b>Figura 22</b>	Desenho do autor, <i>Almendres</i> , 1995, caneta e tinta-da-china sobre papel.	<b>Pág. 53</b>
<b>Figura 23</b>	<i>Ermidas do Calvário</i> (ermidas de devoção), Mata Nacional do Buçaco, fotografias do arquivo do autor.	<b>Pág. 68</b>
<b>Figura 24</b>	<i>Ermidas do Sertório</i> (ermidas de devoção), Mata Nacional do Buçaco, fotografias do arquivo do autor.	<b>Pág. 68</b>
<b>Figura 25</b>	Trecho da Mata Nacional do Buçaco. Fonte: <a href="http://www.fmb.pt/index.php/pt/visita-virtual.html">http://www.fmb.pt/index.php/pt/visita-virtual.html</a> [Acedido a 17 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 68</b>
<b>Figura 26</b>	<i>Ermida do Calvário</i> (ermida de habitação), Mata Nacional do Buçaco, fotografias do arquivo do autor.	<b>Pág. 69</b>
<b>Figura 27</b>	<i>Escadório da Fonte Fria</i> , Mata Nacional do Buçaco, fotografias do arquivo do autor.	<b>Pág. 69</b>
<b>Figura 28</b>	<i>Ermida de S. João do Deserto</i> (ermida de habitação), Mata Nacional do Buçaco, fotografias do arquivo do autor.	<b>Pág. 69</b>
<b>Figura 29</b>	Francisco de Holanda, <i>A penha onde o rio Sorga nasce, o qual Petrarca descreve como “lugar bendito”</i> , <i>Álbum das Antigualhas</i> , 1539-40, aparo e aguada sobre papel, Biblioteca do Mosteiro do Escorial. Fonte: HOLANDA, Francisco de - <b>Os desenhos das antigualhas que vio Francisco D’Ollanda, pintor Português (...1539-1540...)</b> . E. Torno (Notas de estudo), Madrid: Ministério de Assuntos Exteriores, 1940, folha 49 verso.	<b>Pág. 79</b>
<b>Figura 30</b>	Donato Bramante, <i>Tempietto em San Pietro in Montorio</i> , 1502, gravura (com base em desenho de Bramante). Fonte: <a href="http://www.vitruvio.ch/">http://www.vitruvio.ch/</a> [Acedido a 5 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 79</b>

<b>Figura 31</b>	António Rodrigues (atribuído), <i>Quinta das Torres</i> , Azeitão, c. 1570, fotografia do tanque. Fonte: <a href="http://www.azeitao.net/quintas/torres.htm">http://www.azeitao.net/quintas/torres.htm</a> [Acedido a 5 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 79</b>
<b>Figura 32</b>	Autor desconhecido, <i>Cabana de Jean Jaques Rousseau em Ermenonville</i> , c. 1830. Fonte: <a href="http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0466/m080902_028893_p.jpg">http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0466/m080902_028893_p.jpg</a> [Acedido a 25 de Novembro de 2011].	<b>Pág. 84</b>
<b>Figura 33</b>	Merigot, <i>Ilha de Rousseau (Île peupliers)</i> Ermenonville, 1788 desenhado e gravado por Merigot como estampa do livro de Girardin <b>Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville</b> . Fonte: <a href="http://camillesourget.com/en/livres-anciens-rousseau-ermenonville/">http://camillesourget.com/en/livres-anciens-rousseau-ermenonville/</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 84</b>
<b>Figura 34</b>	<i>Ilha da Caverna</i> , Jardins de Wörlitz, Dessau, 1795, postal dos inícios do séc. XX. Fonte: <a href="http://www.dessau.de/deutsch/interaktiv/fotogalerie/?GalleryID=59&amp;ImageID=2832">http://www.dessau.de/deutsch/interaktiv/fotogalerie/?GalleryID=59&amp;ImageID=2832</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 84</b>
<b>Figura 35</b>	Humphry Repton, <i>Tatton Park antes e depois</i> , Cheshire, 1792, aparo e aguarela sobre papel, ilustração para o <b>Tatton Red Book</b> , 22cm x 30cm, Nova Iorque, Morgan Museum. Fonte: <a href="http://architettura.it/artland/20091218/index_en.htm">http://architettura.it/artland/20091218/index_en.htm</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 90</b>
<b>Figura 36</b>	Robert Smithson, <i>The Monuments of Passaic</i> , 1967, fotografia incluída no artigo <b>Monuments of Passaic</b> . <i>Artforum</i> , (Dezembro, 1967), pp 52-57. Fonte: <a href="http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic300.htm">http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic300.htm</a> [Acedido a 17 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 96</b>
<b>Figura 37</b>	Robert Smithson, <i>The Monuments of Passaic</i> , 1967, fotografia incluída no artigo <b>Monuments of Passaic</b> . <i>Artforum</i> , (Dezembro, 1967), pp 52-57. Fonte: <a href="http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic300.htm">http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic300.htm</a> [Acedido a 17 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 96</b>
<b>Figura 38</b>	Richard Long, <i>Line made by walking</i> , 1967, fotografia. Fonte: <a href="http://celebslists.com/16879-richard-long.html">http://celebslists.com/16879-richard-long.html</a> [Acedido a 17 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 96</b>
<b>Figura 39</b>	Richard Long, <i>A line in Scotland</i> , 1981, fotografia. Fonte: <a href="http://celebslists.com/16879-richard-long.html">http://celebslists.com/16879-richard-long.html</a> [Acedido a 17 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 96</b>
<b>Figura 40</b>	Adalberto Libera, <i>Casa Malaparte</i> , Capri, 1934. Fonte: <a href="http://www.tumblr.com/tagged/villa%20malaparte?language=pt_PT">http://www.tumblr.com/tagged/villa%20malaparte?language=pt_PT</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 97</b>
<b>Figura 41</b>	Adalberto Libera, <i>Casa Malaparte</i> , Capri, 1934. Fonte: <a href="http://www.tumblr.com/tagged/villa%20malaparte?language=pt_PT">http://www.tumblr.com/tagged/villa%20malaparte?language=pt_PT</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 97</b>

<b>Figura 42</b>	Frank Loyd Wrigth, <i>Casa da Cascata</i> , Bear Run, 1934. Fonte: <a href="http://arktetonix.com.br/2011/04/ark-inspiration-111/">http://arktetonix.com.br/2011/04/ark-inspiration-111/</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 97</b>
<b>Figura 43</b>	OMA, <i>Proposta para La Villette</i> , Paris, 1982, esquema conceptual. Fonte: <a href="http://oma.eu/projects/1982/parc-de-la-villette">http://oma.eu/projects/1982/parc-de-la-villette</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 102</b>
<b>Figura 44</b>	Jean-Honoré Fragonard, <i>O Beijo</i> , 1785, carvão e aguada sépia sobre papel, 45,3cm x 31cm, Viena, Albertina Museum. Fonte: <a href="http://reisserbilder.at/en/index.asp?aid=1253">http://reisserbilder.at/en/index.asp?aid=1253</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 102</b>
<b>Figura 45</b>	Nicholas Kahn e Richard Selesnick, <i>Et in Arcadia Ego I</i> , 2010, impressão digital sobre papel <i>Hahnemuehle</i> , 185cm x 28cm. Fonte: <a href="http://galeriamu.com/artistas/kahn_selesnick.php">http://galeriamu.com/artistas/kahn_selesnick.php</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 102</b>
<b>Figura 46</b>	Rui Sanches, <i>Et in Arcadia Ego, segundo Poussin</i> , 1984, escultura c/ madeira e derivados da madeira. Fonte: <a href="http://www.ruisanches.com/pt/trabalho/escultura1-02.html">http://www.ruisanches.com/pt/trabalho/escultura1-02.html</a> [Acedido a 19 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 103</b>
<b>Figura 47</b>	Jorge Pinheiro, <i>Solus Ipse</i> , 1993-95, Óleo s/tela, 162 x 130 cm. Fonte: <a href="http://radix.culturalg.pt/visualizar.html?id=7973">http://radix.culturalg.pt/visualizar.html?id=7973</a> [Acedido a 19 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 103</b>
<b>Figura 48</b>	Arnold Böcklin, <i>A ilha da morte</i> , 1883, óleo sobre tela, 80cm x 150 cm, Berlim, Alte Nationalgalerie, Fonte: <a href="http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\$Ts pTitleImageLink.link&amp;sp=10&amp;sp=Scollection&amp;sp=SfieldValue&amp;sp=0&amp;sp=0&amp;sp">http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\$Ts pTitleImageLink.link&amp;sp=10&amp;sp=Scollection&amp;sp=SfieldValue&amp;sp=0&amp;sp=0&amp;sp</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 103</b>
<b>Figura 49</b>	Desenho do autor <i>Ilha: o Sítio dentro do Sítio</i> , 1996, caneta e tinta-da-china sobre papel.	<b>Pág. 111</b>
<b>Figura 50</b>	Desenho do autor, <i>sem título</i> , 1996, caneta e tinta-da-china sobre papel.	<b>Pág. 130</b>
<b>Figura 51</b>	<i>Toro osborne</i> (painel publicitário), Fuengirola, Espanha. Créditos fotográficos: Farid Loghman. Fonte: <a href="http://www.panoramio.com/photo/51026654">http://www.panoramio.com/photo/51026654</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 130</b>
<b>Figura 52</b>	Ant Farm, <i>Cadillac Ranch</i> , Amarillo, Texas, 1974. Fonte: <a href="http://currents.ucsc.edu/03-04/01-19/ant_farm.html">http://currents.ucsc.edu/03-04/01-19/ant_farm.html</a> [Acedido a 20 de Maio de 2013].	<b>Pág. 130</b>
<b>Figura 53</b>	Ron Herron, <i>Walking City</i> , 1964, caneta, guache e montagem sbre papel e fotografia. Fonte: <a href="http://cyberneticzoo.com/?p=3002">http://cyberneticzoo.com/?p=3002</a> [Acedido a 17 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 131</b>

<b>Figura 54</b>	Olson Kundig Architects, <i>Rolling Huts</i> , 2007, detalhe. Créditos fotográficos: Olson Kundig Arch. Fonte: <a href="http://www.olsonkundigarchitects.com/Projects/825/Rolling-Huts">http://www.olsonkundigarchitects.com/Projects/825/Rolling-Huts</a> [Acedido a 17 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 132</b>
<b>Figura 55</b>	Olson Kundig Architects, <i>Rolling Huts</i> , 2007, vista geral. Créditos fotográficos: Olson Kundig Arch. Fonte: <a href="http://www.olsonkundigarchitects.com/Projects/825/Rolling-Huts">http://www.olsonkundigarchitects.com/Projects/825/Rolling-Huts</a> [Acedido a 17 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 132</b>
<b>Figura 56</b>	Nuno Portas, <i>Utopia da Realidade</i> (Projeto participante na 1ª Trienal de Arquitectura de Lisboa: Vazios Urbanos) 2007, montagem fotográfica. Fonte: DAVID, Ana (Coord.) – <b>Vazios Urbanos, Trienal de Arquitectura de Lisboa</b> . Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p. 142.	<b>Pág. 132</b>
<b>Figura 57</b>	Isamu Noguchi, <i>Sculpture to be seen from Mars</i> , 1947, maquete. Créditos fotográficos: Soichi Sunami. Fonte: <a href="http://pinterest.com/pin/168392473537522172/">http://pinterest.com/pin/168392473537522172/</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 138</b>
<b>Figura 58</b>	Peter Eisenman, <i>Cidade da Cultura da Galícia</i> , Santiago de Compostela, 1999, esquema conceptual. Fonte: RUBY, Ika ; RUBY, Andreas – <b>Groundscapes: El reencontro com el suelo en la arquitectura contemporânea</b> . Barcelona: CC-Land & Scape series, 2006, pp. 196-197.	<b>Pág. 138</b>
<b>Figura 59</b>	Peter Eisenman, <i>Cidade da Cultura da Galícia</i> , Santiago de Compostela, 1999, maquete. Fonte: RUBY, Ika ; RUBY, Andreas – <b>Groundscapes: El reencontro com el suelo en la arquitectura contemporânea</b> . Barcelona: CC-Land & Scape series, 2006, pp. 196-197.	<b>Pág. 138</b>
<b>Figura 60</b>	Paulo David Andrade, <i>Centro de Artes/Casa das Mudas</i> , Calheta, 2001-04, fotografia do Terraço. Créditos fotográficos: Fernando Guerra, Sérgio Guerra. Fonte: ANDRADE, Paulo David – <b>Casa das Mudas/Centro de Artes da Calheta, Madeira. 2G Dossier</b> . Ed. especial, (Novembro, 2005), p. 66.	<b>Pág. 139</b>
<b>Figura 61</b>	Paulo David Andrade, <i>Centro de Artes/Casa das Mudas</i> , Calheta, 2001-04, secção transversal. Créditos fotográficos: Fernando Guerra, Sérgio Guerra. Fonte: ANDRADE, Paulo David – <b>Casa das Mudas/Centro de Artes da Calheta, Madeira. 2G Dossier</b> . Ed. especial, (Novembro, 2005), p. 66.	<b>Pág. 139</b>
<b>Figura 62</b>	Michel Corajoud. <i>Parque de Sausset</i> , Seine-St. Denis, 1980), vista do lago. Créditos fotográficos: Michel Corajoud. Fonte: <a href="http://www.vulgare.net/2009/11/le-parc-du-sausset-michel-corajoud-plain-saint-denis-france-1985/">http://www.vulgare.net/2009/11/le-parc-du-sausset-michel-corajoud-plain-saint-denis-france-1985/</a> [Acedido a 25 de Julho de 2013].	<b>Pág. 143</b>
<b>Figura 63</b>	Michel Corajoud. <i>Parque de Sausset</i> , Seine-St. Denis, 1980), planta geral. Créditos fotográficos: Michel Corajoud. Fonte: <a href="http://www.vulgare.net/2009/11/le-parc-du-sausset-michel-corajoud-plain-saint-denis-france-1985/">http://www.vulgare.net/2009/11/le-parc-du-sausset-michel-corajoud-plain-saint-denis-france-1985/</a> [Acedido a 25 de Julho de 2013].	<b>Pág. 143</b>



<b>Figura 64</b>	Michel Corajoud. <i>Parque de Sausset</i> , Seine-St. Denis, 1980), vista aérea. Créditos fotográficos: Michel Corajoud. Fonte: <a href="http://www.vulgare.net/2009/11/le-parc-du-sausset-michel-corajoud-plain-saint-denis-france-1985/">http://www.vulgare.net/2009/11/le-parc-du-sausset-michel-corajoud-plain-saint-denis-france-1985/</a> [Acedido a 25 de Julho de 2013].	<b>Pág. 143</b>
<b>Figura 65</b>	Eduard Gaertner, <i>Panorama de Berlim a partir do telhado da igreja Friedrichswerder</i> (painéis norte e sul), 1834, óleo sobre painel, 91cm x 393cm (cada painel). Fonte: <a href="http://tativille.blogspot.pt/2009/10/being-above-being-within-taxonomy-of.html">http://tativille.blogspot.pt/2009/10/being-above-being-within-taxonomy-of.html</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 146</b>
<b>Figura 66</b>	Decimus Burton, <i>Colosseum Panorama</i> , Regent's Park, Londres, 1827, secção transversal, Londres, London Metropolitan Archives, Fonte: <a href="http://www.castlehillsherwick.com/burtonexhibition/index%20BURTON_files/Page341.htm">http://www.castlehillsherwick.com/burtonexhibition/index%20BURTON_files/Page341.htm</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 149</b>
<b>Figura 67</b>	Mapa da Mata do Buçaco (pormenor). Fonte: LEITÃO, Noémia Metello ; LOPES, José Machado (Coord.) – <b>Luso no tempo e na história</b> . Luso: Junta de Freguesia de Luso, Junta de Turismo de Luso – Buçaco, 1987, pp. 72-73.	<b>Pág. 149</b>
<b>Figura 68</b>	Elaine Tedesco, <i>Guaritas</i> , Porto Alegre, 2005, fotografias. Fonte: <a href="http://blog.goethe.de/studiovisits/archives/22-Meeting-Elaine-Tedesco-on-Skype-Porto-Alegre,-urban-birdwatching-in-Paris,-participation-and-control.html">http://blog.goethe.de/studiovisits/archives/22-Meeting-Elaine-Tedesco-on-Skype-Porto-Alegre,-urban-birdwatching-in-Paris,-participation-and-control.html</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 149</b>
<b>Figura 69</b>	Elaine Tedesco, <i>Observatório de Pássaros</i> , 2008, instalação em madeira, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo. Fonte: <a href="http://elainetedesco.blogspot.pt/p/lugares-desdobrados-2008.html">http://elainetedesco.blogspot.pt/p/lugares-desdobrados-2008.html</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 150</b>
<b>Figura 70</b>	Jean-Jacques Lequeu, <i>A porta do Hermitage, O Miradouro e Rendez-vous Bellevue</i> , 1777, aparo e aguada sobre papel, Bibliothèque Nationale de France. Fonte: <a href="http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703090x">http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703090x</a> [Acedido a 18 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 150</b>
<b>Figura 71</b>	Marina Abramovic. <i>Ninho Humano</i> , Montenmedio, Espanha, 2001, Fonte: <a href="http://www.annetgelinek.com/artists/71-Marina-Abramovic/biography/">http://www.annetgelinek.com/artists/71-Marina-Abramovic/biography/</a> [Acedido a 22 de Novembro de 2010].	<b>Pág. 150</b>
<b>Figura 72</b>	Nancy Holt, <i>Sun Tunnels</i> , Great Basin Desert, Utah, 1973-76. Fonte: <a href="http://unmakingthings.rca.ac.uk/2013/materials-make-phenomena/">http://unmakingthings.rca.ac.uk/2013/materials-make-phenomena/</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 150</b>
<b>Figura 73</b>	Claude Lorrain, <i>Paisagem com a ninfa Egéria</i> , 1669, óleo sobre tela, 155cm x 199cm, Nápoles, Museo di Capodimonte. Fonte: <a href="http://www.neiu.edu/~wbsieger/Art316/316Sg/2Sg316/316sg2-3b.htm">http://www.neiu.edu/~wbsieger/Art316/316Sg/2Sg316/316sg2-3b.htm</a> [Acedido a 7 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 156</b>

<b>Figura 74</b>	Nicolas Poussin, <i>Enterro de Fócion</i> , 1648, 116.5cm x 178.5cm, Liverpool, Walker Art Gallery. Fonte: <a href="http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/17c/poussin.aspx">http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/17c/poussin.aspx</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 156</b>
<b>Figura 75</b>	Salvator Rosa, <i>Polícrates Recebendo o Peixe</i> , 1663, óleo sobre tela, 73cm x 98,6cm, Chicago, The Art Institute of Chicago. Fonte: <a href="http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/44826">http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/44826</a> [Acedido a 7 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 157</b>
<b>Figura 76</b>	João Cristino da Silva, Paisagem e animais – Vista de Lisboa tirada de entremuros, 1859, óleo sobre tela, 100cm x 135cm, Lisboa, Museu do Chiado. Fonte: SILVEIRA, Maria de Aires ; BUESCO, Helena C. – <b>João Cristino da Silva: 1829-77</b> . Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu do Chiado, 2000, p. 135.	<b>Pág. 157</b>
<b>Figura 77</b>	Jean-Baptiste-Camille Corot, <i>A ponte de Narni</i> , 1827, óleo sobre tela, 67cm x 93cm, Otava, Musée des Beaux-Arts du Canada. Fonte: <a href="http://www.beaux-arts.ca/fr/recherche?start=0&amp;site=default_collection&amp;filter=p&amp;q=Corot,+Camille">http://www.beaux-arts.ca/fr/recherche?start=0&amp;site=default_collection&amp;filter=p&amp;q=Corot,+Camille</a> [Acedido a 7 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 162</b>
<b>Figura 78</b>	Jean-Baptiste-Camille Corot, <i>Agar no deserto</i> , 1835, óleo sobre tela, 180.3cm x 270.5cm, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <a href="http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000395">http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000395</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 162</b>
<b>Figura 79</b>	Ernest Cramer <i>Jardim dos Poetas</i> , (Zürich Garden Festival Show), Zurique 1959. Fonte: <a href="http://eng.archinform.net/projekte/8659.htm">http://eng.archinform.net/projekte/8659.htm</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 162</b>
<b>Figura 80</b>	Michael Heizer, <i>Double Negative</i> , Nevada, 1969-70. Fonte: <a href="http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html">http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html</a> [Acedido a 31 de Maio de 2012].	<b>Pág. 163</b>
<b>Figura 81</b>	João Cristino da Silva, Serra de Sintra e Mosteiro da Pena, 1855-57, óleo sobre tela, 32,5cm x 45cm, Sintra, Museu Regional de Sintra. Fonte: SILVEIRA, Maria de Aires ; BUESCO, Helena C. – <b>João Cristino da Silva: 1829-77</b> . Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu do Chiado, 2000, p. 108.	<b>Pág. 174</b>
<b>Figura 82</b>	Vieira Portuense, <i>Júpiter e Leda (Leda surpreendida por Júpiter, no seu título original)</i> , 1759, óleo sobre tela, 120cm x 127cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Créditos fotográficos: José Pessoa, DDF/IPM. Fonte: GOMES, Paulo Varela – <b>Vieira Portuense</b> . Lisboa: Edições Inapa, 2001, p. 41.	<b>Pág. 174</b>
<b>Figura 83</b>	Análise Visual da Paisagem: desenho do autor a partir de <i>Enterro de Fócion</i> (1648) de Nicolas Poussin.	<b>Pág. 175</b>



<b>Figura 84</b>	Análise Visual da Paisagem: desenho do autor a partir de <i>Júpiter e Leda</i> , 1798, Vieira Portuense.	<b>Pág. 177</b>
<b>Figura 85</b>	Análise Visual da Paisagem: desenho do autor a partir de: <i>Serra de Sintra e Mosteiro da Pena</i> , 1855-57, Cristino da Silva.	<b>Pág. 178</b>
<b>Figura 86</b>	Espaço/tempo projetado a partir do corpo humano; valores espaciais e posicionamento relacional extrapolados no ambiente percetivo envolvente pela postura vertical. Desenho do autor com base em TUAN, Yi-Fu - <i>Space and place: the perspective of experience</i> . Minneapolis: University of Minnesota, 2008, p.35.	<b>Pág. 199</b>
<b>Figura 87</b>	Esquema simplificado do autor. Gráfico de dois eixos dos conceitos visuais da paisagem, segundo: ODE, Åsa ; TVEIT, Mari S. ; FRY, Gary - <b>Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory</b> . <i>Landscape Research</i> . Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 91.	<b>Pág. 200</b>
<b>Figura 88</b>	Esquema do autor. Combinação do gráfico de dois eixos dos conceitos visuais da paisagem identificados por Mari Tveit num diagrama espaço/tempo projetado a partir da posição do observador.	<b>Pág. 200</b>
<b>Figura 89</b>	Desenho do autor. Espaço/tempo projetado a partir do corpo humano no ato da perceção da paisagem; interrelacionamento dos indicadores da forma e carácter da paisagem de acordo com o posicionamento relacional extrapolado no ambiente diretamente envolvente.	<b>Pág. 201</b>
<b>Figura 90</b>	Léon Krier, <i>Atlantis</i> , Tenerife, 1986-88, aguarela sobre papel (pormenor). Fonte: <a href="http://arqueologiadelfuturo.blogspot.pt/2009/03/1987-atlantis-tenerife-leon-krier.html">http://arqueologiadelfuturo.blogspot.pt/2009/03/1987-atlantis-tenerife-leon-krier.html</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 208</b>
<b>Figura 91</b>	Ian Finlay. <i>Stockood Park</i> , Luton, 1991. Créditos fotográficos: David Ambridge. Fonte: <a href="http://www.flickr.com/photos/davidambridge/sets/72157607211134328/?page=3">http://www.flickr.com/photos/davidambridge/sets/72157607211134328/?page=3</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 208</b>
<b>Figura 92</b>	Claude Nicolas Ledoux <i>Casa dos Guardas do Rio Loue</i> , 1804 gravura. Fonte: <a href="http://architecturalwatercolors.blogspot.pt/2012/03/ledoux-all-seeing-eye.html">http://architecturalwatercolors.blogspot.pt/2012/03/ledoux-all-seeing-eye.html</a> [Acedido a 7 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 224</b>
<b>Figura 93</b>	Claude Nicolas Ledoux, <i>Fundição de Canhões</i> , 1804, óleo sobre tela, Paris, Bibliothèque Nationale, de France. Fonte: <a href="http://www.fulltable.com/vts/v/vis/im/08.jpg">http://www.fulltable.com/vts/v/vis/im/08.jpg</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. 224</b>
<b>Figura 94</b>	Claude Nicolas Ledoux, <i>Oficinas de Aros</i> , 1785, alçado principal. Fonte: <a href="http://olga-totumrevolutum.blogspot.pt/2012/10/utopicos-y-visionarios-la-arquitectura.html">http://olga-totumrevolutum.blogspot.pt/2012/10/utopicos-y-visionarios-la-arquitectura.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 225</b>

<b>Figura 95</b>	Claude Nicolas Ledoux, <i>Salines Royales de Chaux</i> , Arc-et-Senans, 1773-78, detalhe. Fonte: <a href="http://www.worldheritagesite.org/sites/arcetsenanssaltworks.html">http://www.worldheritagesite.org/sites/arcetsenanssaltworks.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 225</b>
<b>Figura 96</b>	Richard Meier, <i>Casa Douglas</i> , Harbor Springs, Lago Michigan, 1971. Créditos fotográficos: AIA. Fonte: <a href="http://www.archdaily.com/61276/ad-classics-douglas-house-richard-meier/">http://www.archdaily.com/61276/ad-classics-douglas-house-richard-meier/</a> . [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 225</b>
<b>Figura 97</b>	Alvar Aalto, <i>Casa Experimental Muuratsalo</i> , 1953, vista exterior. Fonte: <a href="http://www.archdaily.com/214209/ad-classics-muuratsalo-experimental-house-alvar-aalto/">http://www.archdaily.com/214209/ad-classics-muuratsalo-experimental-house-alvar-aalto/</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 229</b>
<b>Figura 98</b>	Alvar Aalto, <i>Casa Experimental Muuratsalo</i> , 1953, pátio exterior. Fonte: <a href="http://www.archdaily.com/214209/ad-classics-muuratsalo-experimental-house-alvar-aalto/">http://www.archdaily.com/214209/ad-classics-muuratsalo-experimental-house-alvar-aalto/</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 229</b>
<b>Figura 99</b>	Mies van der Rohe. <i>Casa Farnsworth</i> , Ilinois, 1946-51, vista exterior. Fonte: <a href="http://www.farnsworthhouse.org/">http://www.farnsworthhouse.org/</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 229</b>
<b>Figura 100</b>	Alejandro Zaera e Farshid Moussavi, <i>Terminal Marítimo Internacional de Yokohama</i> , 1996. Fonte: <a href="http://saggioarchitettura.blogspot.pt/2010/05/viii-31-foreign-office-architects.html">http://saggioarchitettura.blogspot.pt/2010/05/viii-31-foreign-office-architects.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 232</b>
<b>Figura 101</b>	Alejandro Zaera e Farshid Moussavi, <i>Terminal Marítimo Internacional de Yokohama</i> , 1996. Fonte: <a href="http://saggioarchitettura.blogspot.pt/2010/05/viii-31-foreign-office-architects.html">http://saggioarchitettura.blogspot.pt/2010/05/viii-31-foreign-office-architects.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 232</b>
<b>Figura 102</b>	Alejandro Zaera e Farshid Moussavi, <i>Terminal Marítimo Internacional de Yokohama</i> , 1996. Fonte: <a href="http://saggioarchitettura.blogspot.pt/2010/05/viii-31-foreign-office-architects.html">http://saggioarchitettura.blogspot.pt/2010/05/viii-31-foreign-office-architects.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 232</b>
<b>Figura 103</b>	Jean-Baptiste Pillement, <i>Camponeses junto a ribeiro</i> , 1781-84, óleo sobre tela, 40,4cm x 31,5cm, coleção privada. Fonte: SALDANHA, Nuno (Coord.). <b>Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII</b> . Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996, p. 82.	<b>Pág. 237</b>
<b>Figura 104</b>	Vieira Portuense <i>A fuga de Margarida de Anjou</i> , 1798, óleo sobre tela, 161cm x 126cm, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis. Créditos fotográficos: Carlos Monteiro, DDF/IPM. Fonte: GOMES, Paulo Varela – <b>Vieira Portuense</b> . Lisboa: Edições Inapa, 2001, p. 61.	<b>Pág. 237</b>
<b>Figura 105</b>	Charles Jean Baptiste de Clarac, <i>Floresta virgem do Brasil</i> , 1816-19, lápis e aguarela sobre papel, 61,7cmc x 86,5cm, Paris, Louvre. Créditos fotográficos. T. Le Mage, RMN. Fonte: <a href="http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/513320-Foret-vierge-du-Bresil">http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/513320-Foret-vierge-du-Bresil</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 238</b>
<b>Figura 106</b>	Raul Lino, <i>Casa do Cipreste</i> , S. Pedro de Sintra, 1912, maquete. Fonte: <a href="http://www.norigem.pt/files/maquetas_0200_27_3.htm">http://www.norigem.pt/files/maquetas_0200_27_3.htm</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 245</b>

<b>Figura 107</b>	Frank Lloyd Wright, <i>Taliesin West</i> , Scottsdale, Arizona, 1937, alçado lateral edifício habitacional. Fonte: <a href="http://www.archdaily.com/123117/ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright/">http://www.archdaily.com/123117/ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright/</a> [Acedido a 12 de Dezembro de 2011].	<b>Pág. 245</b>
<b>Figura 108</b>	Álvaro Siza, <i>Casa de Chá Boa Nova</i> , Leça da Palmeira, 1958-63, vista exterior. Fonte: <a href="http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/330353/">http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/330353/</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 246</b>
<b>Figura 109</b>	Eduardo Souto de Moura, <i>Casa de Moledo</i> , Moledo do Minho, Caminha, 1991-98, vista interior do vão aberto para a escarpa. Fonte: <a href="http://en.wikiarquitectura.com/index.php/House_in_Moledo">http://en.wikiarquitectura.com/index.php/House_in_Moledo</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 246</b>
<b>Figura 110</b>	João Mendes Ribeiro, <i>Casa de Chá Paço da Infantas</i> , Montemor-o-Velho, 1997-2000, vista exterior. Créditos fotográficos: Arquitectura Fotos. Fonte: <a href="http://arquitecturafotos.blogspot.pt/2009/03/casa-de-cha-nas-ruinas-do-paco-das.html">http://arquitecturafotos.blogspot.pt/2009/03/casa-de-cha-nas-ruinas-do-paco-das.html</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 246</b>
<b>Figura 111</b>	Desenho do autor. Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspetiva com mancha padrão; correspondente aos indicadores tipo de forma e carácter geral da Arcádia.	<b>Pág. 253</b>
<b>Figura 112</b>	Desenho do autor. <i>Casa de Canoas</i> , 1995, caneta e tinta-da-china sobre papel.	<b>Pág. 261</b>
<b>Figura 113</b>	Oscar Niemeyer, <i>Casa de Canoas</i> , 1950, esboços da perspetiva exterior, esquema de implantação e das plantas, caneta de tinta-da-china sobre papel vegetal. Fonte: <a href="http://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer">http://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer</a> [Acedido a 4 de Agosto de 2013].	<b>Pág. 265</b>
<b>Figura 114</b>	Desenho do autor. Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspetiva: <i>Casa de Canoas</i> com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano.	<b>Pág. 266</b>
<b>Figura 115</b>	Oscar Niemeyer, <i>Casa de Canoas</i> , S. Conrado, Rio de Janeiro, 1951-53, vista exterior. Créditos fotográficos: Weyerdk. Fonte: <a href="http://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/20/casa-das-canoas-oscar-niemeyer">http://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/20/casa-das-canoas-oscar-niemeyer</a> , [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 267</b>
<b>Figura 116</b>	Oscar Niemeyer, <i>Casa de Canoas</i> , S. Conrado, Rio de Janeiro, 1951-53, vista exterior. Créditos fotográficos: Weyerdk. Fonte: <a href="http://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/20/casa-das-canoas-oscar-niemeyer">http://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/20/casa-das-canoas-oscar-niemeyer</a> , [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 267</b>
<b>Figura 117</b>	Oscar Niemeyer, <i>Casa de Canoas</i> , S. Conrado, Rio de Janeiro, 1951-53, vista exterior. Créditos fotográficos: Weyerdk. Fonte: <a href="http://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/20/casa-das-canoas-oscar-niemeyer">http://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/20/casa-das-canoas-oscar-niemeyer</a> , [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 267</b>

<b>Figura 118</b>	Oscar Niemeyer, <i>Casa de Canoas</i> , S. Conrado, Rio de Janeiro, 1951-53, planta do piso 2 colorida em Photoshop. Fonte: <a href="http://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/20/casa-das-canoas-oscar-niemeyer">http://casasbrasileiras.wordpress.com/2010/09/20/casa-das-canoas-oscar-niemeyer</a> , [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 267</b>
<b>Figura 119</b>	Oscar Niemeyer, <i>Casa de Canoas</i> , S. Conrado, Rio de Janeiro, 1951-53, vista exterior com enquadramento. Fonte: <i>AV Monografias</i> , Nº 125, (2007) p.54.	<b>Pág. 267</b>
<b>Figura 120</b>	Álvaro Siza, <i>Esquício para as Piscinas de Maré de Leça da Palmeira</i> , 1962, caneta sobre papel vegetal. Fonte: <a href="http://teoriaecriticaalvarosiza.blogspot.pt/">http://teoriaecriticaalvarosiza.blogspot.pt/</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 269</b>
<b>Figura 121</b>	Álvaro Siza, <i>Piscinas de Maré de Leça da Palmeira</i> , 1961-66, planta geral de implantação. Fonte: <a href="http://teoriaecriticaalvarosiza.blogspot.pt/">http://teoriaecriticaalvarosiza.blogspot.pt/</a> , [Acedido a 4 de Agosto de 2013].	<b>Pág. 272</b>
<b>Figura 122</b>	Desenho do autor. Diagrama de Análise da Paisagem: <i>Piscinas de Maré de Leça da Palmeira</i> com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano.	<b>Pág. 275</b>
<b>Figura 123</b>	Álvaro Siza, <i>Piscinas de Maré de Leça da Palmeira</i> , 1961-66, Fonte: <a href="http://www.vulgare.net/piscina-das-mars-alvaro-siza-vieira-matosinhos-portugal">http://www.vulgare.net/piscina-das-mars-alvaro-siza-vieira-matosinhos-portugal</a> , [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 276</b>
<b>Figura 124</b>	Álvaro Siza, <i>Piscinas de Maré de Leça da Palmeira</i> , 1961-66, Fonte: <a href="http://www.vulgare.net/piscina-das-mars-alvaro-siza-vieira-matosinhos-portugal">http://www.vulgare.net/piscina-das-mars-alvaro-siza-vieira-matosinhos-portugal</a> , [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 276</b>
<b>Figura 125</b>	Álvaro Siza, <i>Piscinas de Maré de Leça da Palmeira</i> , 1961-66, Fonte: <a href="http://www.vulgare.net/piscina-das-mars-alvaro-siza-vieira-matosinhos-portugal">http://www.vulgare.net/piscina-das-mars-alvaro-siza-vieira-matosinhos-portugal</a> , [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 276</b>
<b>Figura 126</b>	Carrilho da Graça, <i>Piscinas Municipais de Campo Maior</i> , 1985-90, planta do piso 1. Fonte: <i>Architéti</i> . Nº 9, (Maio Junho 1991), p.78.	<b>Pág. 277</b>
<b>Figura 127</b>	João Carrilho da Graça, <i>Piscinas Municipais de Campo Maior</i> , 1985-90, pormenor do vão. Créditos fotográficos: Lupa-Luís Pavão. Fonte: <a href="http://www.guiasdearquitectura.com/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=120%3Apiscina-municipal-de-campo-maior&amp;catid=1%3Aguia-de-arquitectura-norte-e-centro&amp;lang=pt">http://www.guiasdearquitectura.com/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=120%3Apiscina-municipal-de-campo-maior&amp;catid=1%3Aguia-de-arquitectura-norte-e-centro&amp;lang=pt</a> [Acedido a 21 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 281</b>
<b>Figura 128</b>	João Carrilho da Graça, <i>Piscinas Municipais de Campo Maior</i> , 1985-90, pormenor do pórtico. Créditos fotográficos: Traço Alternativo. Fonte: <a href="http://www.guiasdearquitectura.com/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=120%3Apiscina-municipal-de-campo-maior&amp;catid=1%3Aguia-de-arquitectura-norte-e-centro&amp;lang=pt">http://www.guiasdearquitectura.com/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=120%3Apiscina-municipal-de-campo-maior&amp;catid=1%3Aguia-de-arquitectura-norte-e-centro&amp;lang=pt</a> [Acedido a 21 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 281</b>

<b>Figura 129</b>	João Carrilho da Graça, <i>Piscinas Municipais de Campo Maior</i> , 1985-90, vista exterior. Créditos fotográficos: JLCG Arquitectos. Fonte: <a href="http://www.guiasdearquitectura.com/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=120%3Apiscina-municipal-de-campo-maior&amp;catid=1%3Aguia-de-arquitectura-norte-e-centro&amp;lang=pt">http://www.guiasdearquitectura.com/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=120%3Apiscina-municipal-de-campo-maior&amp;catid=1%3Aguia-de-arquitectura-norte-e-centro&amp;lang=pt</a> [Acedido a 21 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 281</b>
<b>Figura 130</b>	Desenho do autor. Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspetiva: <i>Piscinas Municipais de Campo Maior</i> com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano.	<b>Pág. 284</b>
<b>Figura 131</b>	João Carrilho da Graça, <i>Piscinas Municipais de Campo Maior</i> , 1985-90, conjunto de vistas. Créditos fotográficos: JLCG Arquitectos. Fonte: GOMES, Paulo Varela – <b>Recompôr – Transitar</b> . <i>Architecti</i> . Nº 9, (Maio/Junho, 1991), p. 96.	<b>Pág. 285</b>
<b>Figura 132</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, planta do piso térreo. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 286</b>
<b>Figura 133</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, corte transversal. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 286</b>
<b>Figura 134</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, vista exterior. Créditos fotográficos: FG + SG fotografia de arquitectura. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 288</b>
<b>Figura 135</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, vista da entrada. Créditos fotográficos: FG + SG fotografia de arquitectura. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 288</b>
<b>Figura 136</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, pormenor de vão em pedra. Créditos fotográficos: FG + SG fotografia de arquitectura. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 288</b>
<b>Figura 137</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, vista exterior da cobertura. Créditos fotográficos: FG + SG fotografia de arquitectura. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 288</b>
<b>Figura 138</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, abertura natural da gruta. Créditos fotográficos: FG + SG fotografia de arquitectura. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 288</b>

<b>Figura 139</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, interior da gruta. Créditos fotográficos: FG + SG fotografia de arquitectura. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 288</b>
<b>Figura 140</b>	Desenho do autor. Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspetiva: <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano.	<b>Pág. 291</b>
<b>Figura 141</b>	SAMI, <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> , Pico, 2003-05, planta da recepção. Fonte: <a href="http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos">http://www.jornalarquitectos.pt/pt/234/mais%20novos</a> [Acedido a 8 de Outubro de 2012].	<b>Pág. 292</b>
<b>Figura 142</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, esquiço. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 294</b>
<b>Figura 143</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, corte longitudinal. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 296</b>
<b>Figura 144</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, planta de implantação. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 296</b>
<b>Figura 145</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, vista exterior. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 296</b>
<b>Figura 146</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, vista interior. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 296</b>
<b>Figura 147</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, vista exterior. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 296</b>
<b>Figura 148</b>	Desenho do autor. Diagrama de Análise da Paisagem planificada (em cima) e em perspetiva: <i>Casa no Gerês</i> com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano.	<b>Pág. 299</b>
<b>Figura 149</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, vista exterior. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 300</b>
<b>Figura 150</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, vista exterior. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 300</b>
<b>Figura 151</b>	Correia/Ragazzi, <i>Casa no Gerês</i> , Caniçada, 2003-06, vista exterior. Fonte: <a href="http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html">http://arquitecturadesignetc.blogspot.pt/2011/05/graca-correia-e-roberto-ragazzi-casa-no.html</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 300</b>



<b>Figura 152</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, esquiço. Fonte: TRINDADE, João Ventura – <b>Estação Biológica do Garducho, Mourão</b> . <i>Jornal Arquitectos</i> . Nº 237, (Outubro/Dezembro, 2009), p.59.	<b>Pág. 301</b>
<b>Figura 153</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, vista exterior. Créditos fotográficos: André Carvalho / José Manuel Silva. Fonte: <a href="http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos">http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 305</b>
<b>Figura 154</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, plantas do piso térreo e piso 1, coloridas em Photoshop. Fonte: <a href="http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos">http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 305</b>
<b>Figura 155</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, rampa de acesso ao piso 1. Créditos fotográficos: André Carvalho / José Manuel Silva. Fonte: <a href="http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos">http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 305</b>
<b>Figura 156</b>	Desenho do autor. Diagrama de Análise da Paisagem planificado (em cima) e em perspetiva: <i>Estação Biológica do Garducho</i> com sobreposição da mancha padrão do referente arcadiano.	<b>Pág. 307</b>
<b>Figura 157</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, vista exterior. Créditos fotográficos: André Carvalho / José Manuel Silva. Fonte: <a href="http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos">http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 308</b>
<b>Figura 158</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, esquema axonométrico colorido em Photoshop. Créditos fotográficos: André Carvalho / José Manuel Silva. Fonte: <a href="http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos">http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 308</b>
<b>Figura 159</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, vista exterior. Créditos fotográficos: André Carvalho / José Manuel Silva. Fonte: <a href="http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos">http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 308</b>
<b>Figura 160</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, vista exterior. Créditos fotográficos: André Carvalho / José Manuel Silva. Fonte: <a href="http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos">http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 308</b>
<b>Figura 161</b>	Ventura Trindade, <i>Estação Biológica do Garducho</i> , Mourão, 2007-09, vista exterior noturna. Créditos fotográficos: André Carvalho / José Manuel Silva. Fonte: <a href="http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos">http://modela3d.com/arquitetura/estacao-biologica-do-garducho-ventura-trindade-arquitectos</a> [Acedido a 22 de Maio de 2013].	<b>Pág. 308</b>

<b>Figura 162</b>	Espaço/tempo projetado a partir do corpo humano; valores espaciais e posicionamento relacional extrapolados no ambiente percetivo envolvente pela postura vertical. Fonte: TUAN, Yi-Fu - <i>Space and place: the perspective of experience</i> . Minneapolis: University of Minnesota, 2008, p.35.	<b>Pág. LV</b> <b>Anexo</b>
<b>Figura 1A</b>	Gravura de Strabi Fuldentism, 1510, para o <i>Hortulus de Walafrid Strabo</i> (809-849). Fonte: <a href="http://www.encyclopedie-universelle.com/images/strabon-hortulus-gravure.jpg">http://www.encyclopedie-universelle.com/images/strabon-hortulus-gravure.jpg</a> .	<b>Pág. XXIII</b>
<b>Figura 2A</b>	Gravura rupestre de Foz Côa, Paleolítico Superior (22 000 -10 000 a.C.), decalque por folha de papel e tratamento digital, Fundação Côa Parque. Fonte: <a href="http://projectos.fozcoa.net/fisica_rupestre/images/galeria/gravura_toda.jpg">http://projectos.fozcoa.net/fisica_rupestre/images/galeria/gravura_toda.jpg</a> .	<b>Pág. XXVIII</b>
<b>Figura 3A</b>	Desenho do autor. Elementos de Delimitação da Paisagem.	<b>Pág. XXXIII</b>
<b>Figura 4A</b>	Gravura de autor desconhecido, Estampa Nº 7, <i>Instrumentos de reconhecimento e levantamento da paisagem</i> , 1729. In: FORTES, Manoel de Azevedo - <i>O Engenheiro Portuguez</i> . Lisboa, [s.n.], Tomo I, 1729, p. 308. Fonte: <a href="http://www.fc.up.pt/fa/index.php?p=nav&amp;f=books.0254.W_0254_000308#faimg">http://www.fc.up.pt/fa/index.php?p=nav&amp;f=books.0254.W_0254_000308#faimg</a> .	<b>Pág. XXXV</b>
<b>Figura 5A</b>	Ian Finlay. <i>Stockood Park</i> , Luton, 1991. Créditos fotográficos: David Ambridge. Fonte: <a href="http://www.flickr.com/photos/davidambridge/sets/72157607211134328/?page=3">http://www.flickr.com/photos/davidambridge/sets/72157607211134328/?page=3</a> [Acedido a 21 de Maio de 2013].	<b>Pág. XXXVII</b>
<b>Figura 6A</b>	Desenho do autor, <i>Marcas legíveis da vivência no espaço físico e temporal que constroem a paisagem</i> , 1983, caneta de tinta-da-china sobre papel.	<b>Pág. XL</b>



## ÍNDICE DOS QUADROS e GRÁFICOS

<b>Quadro 1</b>	Quadro do autor. Síntese das contribuições teóricas para o significado da Arcádia dadas pelos diferentes universos de abordagem.	<b>Pág. 106</b>
<b>Quadro 2</b>	Esquema comparativo dos elementos de composição da paisagem de acordo com a sua capacidade de se constituírem como Descritores Biofísicos e Estéticos. Síntese organizada e reunida pelo autor, com base nas seguintes obras: <ul style="list-style-type: none"> <li>• SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, J. M. - <b>Estética del Paisaje Natural</b>. Madrid: Consejo Sup. Invest. Científicas, 1945.</li> <li>• YEOMANS, W. C. - <b>Visual Impact Assessment: Changes in natural and environment</b>. Nova Iorque: [s.n.], 1986, p. 88.</li> </ul>	<b>Pág. 168</b>
<b>Quadro 3</b>	Esquema síntese do recurso aos vários universos de indicadores paisagísticos na avaliação de um espaço natural. Quadro de articulação do universo de indicadores elaborado pelo autor.	<b>Pág. 170</b>
<b>Quadro 4</b>	Tabela exemplificativa da atribuição de valores aos fatores que constituem a Capacidade de Absorção Visual (VAC). <b>Valoração elaborada pelo autor com base em:</b> SMARDON, R. ; PALMER, J. R. – <b>Foundations for Visual Project Analysis</b> . NY: Wiley-Intersciences, 1986, pp. 215-216.	<b>Pág. 186</b>
<b>Quadro 5A</b>	Inventário descritivo e valorativo dos fatores para a classificação da Qualidade Cénica. Desenhos e inventariação do autor; fonte das quantificações USDI, BLM, - <b>Visual Resource Management</b> . Washington DC: US Government Printing Office, 1980, p. 19.	<b>Pág. 188</b>
<b>Quadro 5B</b>	Inventário descritivo e valorativo dos fatores para a classificação da Qualidade Cénica. Desenhos e inventariação do autor; fonte das quantificações USDI, BLM, - <b>Visual Resource Management</b> . Washington DC: US Government Printing Office, 1980, p. 19.	<b>Pág. 189</b>
<b>Quadro 6</b>	Quadro do autor. Escalas de variação de referência para a aplicação metodológica do diagrama de análise da paisagem.	<b>Pág. 254</b>
<b>Quadro 7A</b>	Quadro do autor. Apresentação comparativa dos Diagramas de Análise da Paisagem dos seis casos de estudo com a sobreposição da mancha padrão de referente arcadiano.	<b>Pág. 310</b>
<b>Quadro 7B</b>	Quadro do autor. Apresentação comparativa dos Diagramas de Análise da Paisagem dos seis casos de estudo com a sobreposição da mancha padrão de referente arcadiano.	<b>Pág. 311</b>

<b>Quadro 8</b>	Quadro do autor. Registo percetivo de quantificação relativa da Arcádia, com base na caracterização padronizável da sua construção mental.	<b>Pág. XLIX</b>
<b>Quadro 9</b>	Quadro do autor. Registo percetivo de quantificação relativa do espaço da <i>Casa de Canoas</i> .	<b>Pág. XLIX</b>
<b>Quadro 10</b>	Quadro do autor. Registo percetivo de quantificação relativa do espaço das <i>Piscinas de Maré de Leça da Palmeira</i> .	<b>Pág. L</b>
<b>Quadro 11</b>	Quadro do autor. Registo percetivo de quantificação relativa do espaço das <i>Piscinas Municipais de Campo Maior</i> .	<b>Pág. L</b>
<b>Quadro 12</b>	Quadro do autor. Registo percetivo de quantificação relativa do espaço do <i>Centro de Visitantes da Gruta das Torres</i> .	<b>Pág. LI</b>
<b>Quadro 13</b>	Quadro do autor. Registo percetivo de quantificação relativa do espaço da <i>Casa no Gerês</i> .	<b>Pág. LI</b>
<b>Quadro 14</b>	Quadro do autor. Registo percetivo de quantificação relativa do espaço da <i>Estação Biológica do Garducho</i> .	<b>Pág. LII</b>
<b>Quadro 15</b>	Questionário modelo enviado para os autores de todos os casos de estudo	<b>Pág. LIV</b>
<b>Gráfico 1</b>	Posicionamento ao longo de dois eixos dos Indicadores Visuais do Carácter da Paisagem de acordo com as suas interações. Esquema de visualização do autor; conceitos segundo: ODE, Åsa ; TVEIT, Mari S. ; FRY, Gary - <b>Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory</b> . <i>Landscape Research</i> . Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 91.	<b>Pág. 182</b>
<b>Gráfico 2</b>	Posicionamento ao longo de dois eixos dos Conceitos Visuais da Paisagem de acordo com as suas interações. Fonte: ODE, Åsa ; TVEIT, Mari S. ; FRY, Gary - <b>Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory</b> . <i>Landscape Research</i> . Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 91.	<b>Pág. LV</b> <b>Anexo</b>

## APÊNDICE 1

### Claustro, espaço anti-Arcádia



Fig. 1A - *Hortulus* de Walafrid Strabo (809-849), gravura de Strabi Fuldentism, 1510.

A tendência medieval sempre foi de fechar-se, deixando de fora a paisagem. Foi um tempo de viragem para dentro, retirado do mundo exterior, afastado da observação. Os claustros, inclusos, orientados para o interior e aplanados pela negação perspética, refletiam a sua definição de se colocar à parte do mundo que está, logo ali, no exterior, optando não olhar para as vistas distantes da paisagem.

Como centro da vida monástica, o claustro situa-se, geralmente, num dos lados da nave, na maior parte das vezes a Sul. Normalmente, os espaços que eram orientados para os claustros tinham como função a permanência, o repouso e, sobretudo, a contemplação; o *hortus contemplationis*. Este pátio interno, que, tanto no mundo oriental como no ocidental, estava ligado aos universos residencial e o institucional, apresentava-se como um espaço descoberto circundado com pórticos, cuja forma quadrada ou trapezoidal deriva do átrio da casa romana e da basílica da Antiguidade tardia, cuja geometria vê ser justificada pelo universo simbólico do jardim do Paraíso.

De acordo com a tradição judaico-cristã, Deus plantou o jardim do Éden no Leste, onde o Sol amanhece, como símbolo do nascer. Aí, o Criador dedica-se à tarefa de criação do seu jardim, plantando, inclusive duas árvores: a árvore da vida no centro do jardim, e a do bem e do mal. Para irrigar e manter a sua obra, faz correr a água. Este rio subdivide-se em quatro cursos que simbolizam não somente o caráter de pureza e fertilidade do elemento água, mas também a delimitação física do jardim, conferindo-lhe um sentido privado.

O jardim do Éden será, portanto, de acordo com numa escala macro, o universo - o Caos ordenado por Deus, tornando-se o Cosmos - e numa escala micro, a morada primeira do homem, o seu abrigo, a sua casa. Do ponto de vista da mística antropológica o centro do mundo: o umbigo da Terra, onde tudo começou. Foi lá onde o homem foi criado, tal como a relação entre o Céu e a Terra, a presença da água, de animais e a bela vegetação compõem o cenário.

Segundo Norberg-Schulz <sup>1</sup>, a imagem do homem em relação ao Paraíso foi sempre a de um jardim cercado. Nele, os elementos naturais reúnem-se: árvores frutíferas, flores e a fluidez suave da água, conferindo ao lugar um aspeto sagrado e natural. Lugar vedado, imaginado para os primórdios e para o fim dos tempos, caracterizado por abundância, ausência de sofrimento e proximidade de Deus<sup>2</sup>. A água, tão importante na criação deste universo, aparece no claustro monástico sob a forma de uma fonte e nas residências e mesquitas muçulmanas através dos lagos, chafarizes e córregos. Já a vegetação pode estar presente ou representada através de pinturas e/ou baixos-relevos.

Foi no deserto da Pérsia que emergiu o modelo de um paraíso ordenado com paredes envolventes de forma a deixar do lado de fora o mundo desagradável: o *Pairidaeza*<sup>3</sup>. No seu centro encontra-se a fonte, da qual os canais de irrigação convergem a água para o norte, sul, este e oeste dividindo o jardim em quatro. Cada quarto é dividido em paraísos mais pequenos os quais se subdividem consecutivamente<sup>4</sup>. O termo

<sup>1</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian - **Existence, Space and Architecture**. London: Praeger Publishers, 1971, pp. 87.

<sup>2</sup> LURKER, Manfred - **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 518.

<sup>3</sup> Palavra do antigo avéstico *pairi-daeza* para designar os jardins persas, os quais se estima a origem em 4000 a.C., com base nas cerâmicas dessa época com os desenhos em cruz, típicos destes espaços que culminariam com os jardins do Taj Mahal (1632-53). O conceito persa de um jardim ideal (próximo do paraíso) foi largamente disseminado por Babur (1483 –1530) que o introduziu na Índia.

<sup>4</sup> ABEN, Rob ; WIT, Saskia de – **The enclosed garden: history and development of hortus conclusus and its reintroduction into the present day urban landscape**. Roterdão: 010 Publisher, 1999, p. 32.

“Paraíso” deriva da palavra persa “*Pairidaeza*”, significado, literalmente, “cercado por muros”.

Consequentemente, este legado pré-islâmico da natureza revê-se nos jardins murados medievais como lugar referencial, permitindo a orientação, de quem o experiencia, no espaço, no tempo e na sociedade. A orientação cósmica, a experiência do estar na Terra, é providenciada pela oposição entre a terra e o céu, alto e baixo, vertical e horizontal, luz e escuro. O trajeto do sol (bem como o das estrelas) ajuda a orientação e conferem um sentido de direção. A matriz temporal é retirada do ritmo das estações, do efeito dia/noite, através do seu totalmente diferente efeito sobre a nossa percepção do espaço e da presença tangível do passado. Nesta clausura física mediadora, é introduzida uma estrutura no espaço natural tornado não-específico, que, por um lado, organiza a sua superfície e, por outro, confere forma espacial. O seu mundo é construído de modo compreensível, possibilitando-nos a interagir, mentalmente, com a paisagem envolvente<sup>5</sup>.

No claustro o sentido de segurança prevalece, dentro da clausura murada, através da presença palpável e sólida das suas paredes e da relação entre espaço e massa. Os limites externos do visível são deslocados do horizonte para o muro e o universo visível reparte-se num mundo interno e noutro externo. Tal como o *hortus conclusus* reúne em si uma fantástica *assemblage* de variáveis distintas; ele busca entender a paisagem que nega, explicar o mundo que exclui, trazer a natureza que receia e sumariza tudo isto numa composição arquitetónica<sup>6</sup>.

O mundo miniatura do *hortus contemplationis* é um reflexo do mundo espiritual e harmonioso, um meio reconciliação com a existência terrena. Aqui, o constructo do pensamento Cristão medieval, que trouxe ordem à natureza, converge num plano horizontal quadrado com um ponto central, um atravessamento axial e cercado por um uma galeria porticada. A autonomia, a estrutura centralizada, a unidade do seu jardim e o movimento criado em seu redor, configura um microcosmos. O claustro, apesar de espaço finito e interiorizado, compõe parte do meio natural infinito: o céu<sup>7</sup>.

O mosteiro desenvolve-se como uma cadeia de espaços independentes cuja autonomia revela-se através da espessura das paredes e pelo uso da galeria. Os seus sólidos edifícios constituintes estão ligados pelo ritmo unificador das colunas e arcadas das galerias. A galeria é o elemento da ligação que, para o construído representa o “exterior” do jardim, enquanto para o jardim revela o “interior” da construção. É neste

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 54.

sentido que o pavimento em lajes de pedra e a parede maciça interior da galeria se apresentam contrastantes com a abertura do céu e do refinamento das colunas: nas arcadas o relacionamento entre a Terra e o Céu reflete-se no pavimento, representando a terra e os pórticos o arco celeste. A galeria agrega o terreno ao celestial, num sentido que é, também, funcional. Nesta relação Terra/Céu, o contato entre os dois mundos faz-se pela não-presença de cobertura no pátio, sublinhada através enquadramento, em contraluz, das arcadas.

O pátio árabe e o claustro cristão, como representações do jardim do Éden - um *imago mundi* - é uma tentativa do homem se redimir da sua condição primeira sobre a Terra “essa nostalgia religiosa exprime o desejo de viver um Cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador”<sup>8</sup>

Um exemplo expressivo é o *Jardim da Manga*<sup>9</sup> (1528), intervenção efetuada já em pleno renascimento no segundo claustro do Convento de Santa Cruz de Coimbra, de onde sobressai o *tempietto* de planta circular, do qual saem quatro escadarias ladeadas por pequenos tanques e jardins. Esta *fons vitae* apresenta-se como uma obra carregada de simbolismo, através do uso do templete circular, dos oito tanques unidos em pares que simbolizam os quatro rios do paraíso.

Outro significado acerca da ideia de pátio interno, presente no claustro, remete ao conceito do Panóptico<sup>10</sup>: “um lugar que permite tudo ver”<sup>11</sup>. Apesar de longe da concepção sistémica das prisões, o convento é, de facto um espaço de confinamento onde os membros da comunidade se vigiam a si mesmos. Também os edifícios renascentistas utilizaram, frequentemente, os pátios internos como meio de observação da arquitetura e

<sup>8</sup> ELIADE, Mircea - **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 61.

<sup>9</sup> Designado também como Fonte da Manga ou Claustro da Manga, foi projetado por João de Ruão, sendo formado por um conjunto de construções circulares, interligadas entre si e rodeadas por pequenos tanques. Ao centro do conjunto foi edificado um templete de planta circular que suporta uma abóbada esférica rematada por um lanternim, comportando ao centro um tanque. Ladeando o corpo central os quatro oratórios cilíndricos, com frestas e rematados por lanternins, ligam-se ao corpo central por arcobotantes e passadiços, possuindo no interior retábulos de pedra, na época consagrados a santos eremitas - São João Baptista, São Jerónimo, São Paulo-o-Eremita e Santo Antão: MARKL, Dagoberto L. ; PEREIRA, Fernando António Baptista - **História da arte em Portugal - Renascimento**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 6º vol., pp. 65-70.

<sup>10</sup> O Panóptico é uma torre circular, com um pátio central interior, rodeado por pequenas celas orientadas para o centro do círculo. Na superfície que dá para o exterior, cada cela apresenta uma vasta janela, permitindo entrar a luz. Seu lado oposto é gradeado, permite quem está dentro estar continuamente visível para quem se situa no meio. Dentro desta torre há outra torre, localizada no centro. Lá, ficam os vigilantes observando. Quartéis, prisões, hospitais, escolas, centros de educação e reabilitação e construções religiosas irão inspirar-se no Panóptico de Jeremy Bentham (1748-1832).

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel - **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 28.

de demonstração das suas referências formais. O *cortile*, quadrangular ou circular, indicavam um itinerário visual circular, concêntrico.

É neste entendimento do claustro como pátio interno protegido e relacional, profundamente decorrente de uma vivência comunitária de compromisso urbano, que difere da ideia arcadiana de fuga da cidade. Neste sentido poder-se-á, mesmo, afirmar que o claustro é o espaço anti-Arcádia.

Claustro, *hortus conclusus*, jardim islâmico ou panóptico são representações construídas por um percurso que a consciência humana tece em torno de um objeto. Essas representações são individuais, tal como, também, o é o objeto delas, o representado.

Assim, quando se toma, como ideia, o pátio interno, este pode ser representado de diversas formas, como o Paraíso terrestre nas mesquitas e claustros, como o lugar de recreação nas escolas, como o de vigília nas prisões, como estratégia bioclimático nas residências, lugar de encontro, espaço de controlo, lugar sagrado etc. Mas, na realidade, cada uma dessas representações é um ato particular do entendimento (um ato de recordar uma vivência ou de ver a foto de um pátio num livro) e, por outro, cada uma delas possui uma representação singular (um claustro com fontes, árvores e flores, um espaço livre controlado visualmente, etc.). No entanto, embora sejam singulares e, por vezes, distintas, todas elas possuem o mesmo representado, ou a mesma essência: o pátio interno. Ao colocar de lado a singularidade de cada representação e a singularidade de cada um dos representantes, algumas de suas características estão sempre presentes, como um lugar protegido e relacional. Resta-nos, no fim de contas, a ideia do pátio interno como símbolo do abraço materno.

## APÊNDICE 2

Espaço háptico, espaço-paisagem, espaço liso.



Fig. 2A – Gravura rupestre de Foz Côa, Paleolítico Superior (22 000 -10 000 a.C.).

A genealogia das várias concepções de percepção do espaço-paisagem formuladas por diversos autores, da teoria à prática artística e arquitetónica, revela uma relação existente entre, por um lado, as definições de “espaço háptico”, conceito criado por Aloïs Riegl (1858-1905) e de “barroco” criado por Heinrich Wölfflin (1864-1945) e, por outro, as noções filosóficas de “espaço-paisagem” de Erwin Straus (1891-1975) e de “espaço liso” de Gilles Deleuze (1925-55).

### O espaço háptico de Aloïs Riegl

O conceito de háptico, ou tátil (aquilo que é mais perceptível através do tacto do que através da visão), foi usado pelo historiador de arte austríaco - reconhecido pela sua influência naquela que é hoje chamada a *Escola de Viena* - Aloïs Riegl no livro *Industria artística tardo-romana*, publicado originalmente em 1901<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Riegl, A. - *Industria artística tardoromana*. Florença: G. C. Sansoni, 1953.



Riegl debruça-se sobre a arte tardo-romana por comparação com as categorias da arte reconhecidas como suas precedentes: a Arte Egípcia e a Arte Grega. É para diferenciar estas três expressões da arte que Riegl cria o conceito de háptico. Para Riegl a definição de espaço ou objeto háptico torna-se fundamental para a compreensão de um modo de assimilação particular caracterizado pela percepção visual que é informada pela percepção tátil. Ou seja, quando o sujeito olha para um objeto com um certo grau de tridimensionalidade – como um alto-relevo – é necessário que recorra à memória de percepção tátil para compreender as suas características. A assimilação visual das sombras sobre as formas é assim informada pela memória tátil de sombras semelhantes.

Simplificando a ideia de Riegl, poder-se-á dizer que a arte do antigo Egito seria uma arte profundamente háptica enquanto a arte tardo romana seria uma arte profundamente ótica.

Assim, a separação do entendimento háptico da apreensão do espaço não faz sentido, uma vez que, para o autor, o sentido tátil apreende a profundidade mais facilmente que a visão. Existe necessariamente um conhecimento subjetivo de como é que se parecem os objetos em profundidade quando percebidos num plano. Ou seja, o sujeito tem de se imaginar a percorrer o espaço, de acordo com a mais inquestionável praxis arquitetónica da experiência da quarta dimensão. Logo a percepção ótica de um espaço recorre sempre a uma reminiscência da percepção háptica.

#### Espaço-paisagem: Erwin Straus

Na obra fundamental *The primary world of senses: a vindication of sensory experience*<sup>13</sup> o psiquiatra e neurologista dedicado à filosofia, Erwin Straus, formula a noção de “espaço-paisagem” por oposição à noção de “espaço-geográfico”. Esta oposição de conceitos – Paisagem *versus* Geográfico – é feita de modo a esclarecer a oposição entre sensação e percepção. Sinteticamente, poder-se-á dizer que o espaço-paisagem está associado à sensação, enquanto o espaço-geográfico à percepção<sup>14</sup>, considerando, o autor, que a existência humana se desenvolve entre estes dois extremos.

Ao criar uma nova utilização da palavra “paisagem”, Straus carrega-a de conotações mais ou menos nostálgicas sobre a relação do homem com a natureza, associando-a à sensação primordial. O espaço sensorial está para o espaço percetual

<sup>13</sup> Straus, E. - **The Primary World of Senses**. London: The Free Press of Glencoe, 1963.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 317.

assim como a paisagem está para a geografia. O espaço perceptual é, deste modo, o espaço-geográfico. Em contraste, o espaço sensorial é o espaço paisagem.

Para Erwin Straus o espaço-geográfico representa o espaço caracterizado, mapeado, delineado mentalmente. Encontra-se pontuado por elementos significantes que orientam e regulam o percurso humano. Corresponde ao espaço abstrato do conhecimento. O espaço paisagem é exatamente o oposto, é o espaço concreto que se sente em tempo real, sem conhecimento prévio.

O filósofo francês, Gilles Deleuze, retoma esta enunciação reformulando-a ligeiramente. Na sua obra<sup>15</sup> *Capitalisme et Schizophrénie*, escrita em conjunto com Félix Guattari (1930-1992), descreve um novo conceito o “espaço liso” como extensão livre, sem referências, que se opõe ao “espaço estriado” que é, por sua vez, geograficamente definido.

A semelhança entre o par de opostos espaço liso/espaço estriado com o espaço paisagem/espaço geográfico é bastante evidente. Tanto na apresentação e na estrutura de compreensão dos conceitos, como na definição dos mesmos como extremos de um gradiente

#### O espaço háptico de Riegl por Deleuze

Gilles Deleuze manifestou-se claramente seduzido pelo que seria uma *visão háptica*, onde, subitamente, os olhos adquirem os atributos da pele e conseguem tocar”<sup>16</sup>. O espaço liso é direcional e não dimensional (ou métrico), é ocupado por eventos, mais do que pelas coisas formadas ou percebidas. É um espaço de afetos, mais do que propriedades, é objeto de uma percepção háptica mais do que ótica.

Por outro lado, é no espaço estriado que as formas organizam uma matéria, enquanto no liso os materiais assinalam as forças que lhes servem de sintomas. O espaço liso revela-se intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. A sua percepção é feita de sintomas e de avaliações mais do que de medidas e propriedades<sup>17</sup>.

A estrutura das oposições operadas por Deleuze e Guattari apresenta uma obviamente referência à de Erwin Straus, tanto a oposição das duas ideias

<sup>15</sup> DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. - *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980, pp. 593.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>17</sup> *Ibid.*

complementares – espaço liso verso espaço estriado e espaço-paisagem verso espaço-geográfico.

O corolário do espaço liso, no contexto do modelo estético caracterizado por Deleuze e Guattari, conduz à conclusão que a beleza está na liberdade, socorrendo-se da metáfora da arte e a correlação com vida nómada. Os nómadas não prendem, não tomam posse, não esgotam recursos, deixam espaço à regeneração (pelo menos os nómadas imaginados por Deleuze que inequivocamente sofre de uma nostalgia do oriente idealizado). Os nómadas são assim, a materialização do que se opõe ao universo ocidental: têm todas as qualidades do espaço liso<sup>18</sup>.

O nómada, como vive na “paisagem” fazendo parte do meio, compreende quais são os padrões de formação da matéria que compõem esse meio. Tem, portanto, o poder de compreender intuitivamente o princípio de formação natural da matéria, neste caso da natureza. Assim, o artista nómada, é mais do que um criador, um mediador da “vontade” da matéria. De acordo com Deleuze, a matéria necessita assim da mediação do corpo intuitivo do artista para conseguir alcançar a forma desejada. Esta ideia é deduzida a partir de uma associação circular – a matéria tem uma vontade imanente, logo o artista consegue interpretar essa vontade, porque o artista faz parte da matéria.

Faz todo o sentido, portanto, que a ideia do artista que compreende intuitivamente esta “vontade” porque ele está com o mundo, tenha sido igualmente explorada na prática artística associada à paisagem – Land Art – na crítica da arte nos anos 1970 e 1980, e na arquitetura nos anos 1990.

Paisagem epigenética: Greg Lynn,

Greg Lynn (1964) é um arquiteto contemporâneo claramente inspirado pelas formas sugeridas nas imagens de *paisagens* dos modelos biológicos e matemáticos, derivando daí uma noção particular<sup>19</sup> de paisagem. Para Lynn, a dinâmica das forças formativas de um objeto arquitetónico só existe em relação ao ambiente que este ocupa, à paisagem onde está inserido.

A arquitetura ideal deste projetista é feita de objetos que se fundem eles mesmos na paisagem e que passam a fazer parte dela: Lynn opõe, então, os dois modelos de concepção arquitetónica: o estático *versus* o animado e diferencia-os através da sua

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 598.

<sup>19</sup> LYNN, G. - **Animate Form**. Princeton: Architectural Press, 1999, p. 29.

definição geométrica. O modelo estático corresponde à geometria cartesiana e o modelo animado corresponde à dinâmica de relações de Leibniz<sup>20</sup>.

A conclusão do que seria para Lynn um espaço dinâmico é a paisagem. Lynn utiliza a palavra “paisagem” emprestada do discurso científico que utiliza a noção de *fitness landscape* (em português paisagem adaptativa). A noção de *fitness landscape* - paisagem adaptativa - está ligada à noção de *epigenetic landscape*, paisagem epigenética, que foi definida teórica e visualmente nos anos de 1950 pelo embriologista Conrad Waddington (1905-1975). Waddington utiliza esta “paisagem” composta de montes e vales, como metáfora do processo de desenvolvimento embrionário. A plataforma onde se encontra a esfera representa o estado inicial do embrião – óvulo fertilizado – e os vales representam os percursos de desenvolvimento – formação dos olhos cérebro ou coração<sup>21</sup>.

Tendo em conta que a, já referida, definição de “espaço liso” de Gilles Deleuze e Felix Guattari, é traduzida em inglês como *smooth space*<sup>22</sup>, poder-se-á extrapolar que Greg Lynn baseia a sua prática arquitetónica a partir de uma fusão dos conceitos de Deleuze com as metáforas visuais da biologia.

---

<sup>20</sup> LYNN, G. **Folds, bodies & blobs: collected essays**. Bruxelas: La lettre volée, 1998.

<sup>21</sup> JABLONKA, E. ; LAMB, M. J. - **Evolution in Four Dimensions: Genetic, Epigenetic, Behavioral, and the Symbolic Variation in the History of Life**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005, pp.63-64. O modelo visual de Waddington foi utilizado como metáfora para compreender visualmente um processo da paisagem epigenética que seria mais difícil de descrever verbalmente.

<sup>22</sup> DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. - **A thousand plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

## APÊNDICE 3

### Elementos Físicos Componentes da Paisagem

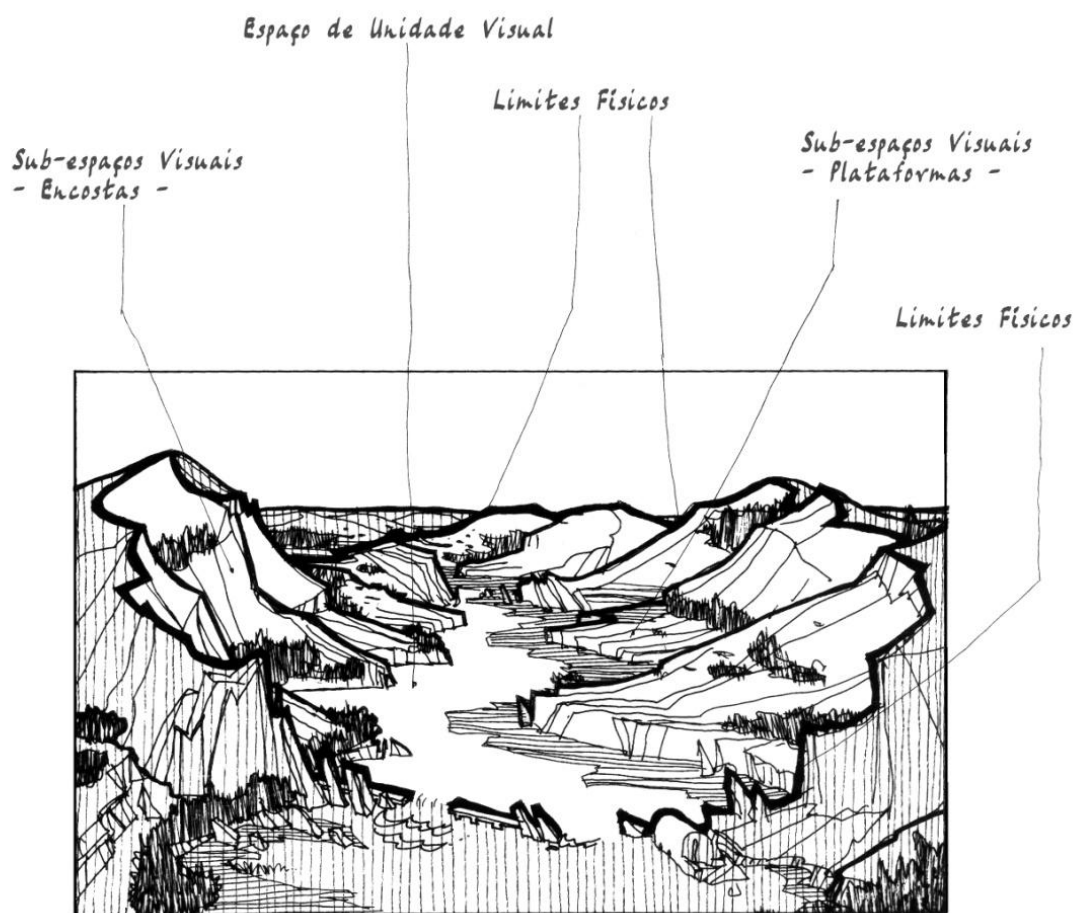


Fig. 3A – Elementos de Delimitação da Paisagem. Desenho do autor.

Conjunto de elementos significativos de uma paisagem que, mesmo quando visionados num só relance, são reveladores da forma do lugar que compõem. Estes descritores variam com a própria estrutura da paisagem podendo ser pontos, eixos ou planos.

**Elementos pontuais marcantes:** pontos notáveis, objetos singulares característicos, são referências visuais constantes. São estas as que a memória retém, mesmo quando o olhar percorre o campo de visão sem se fixar em nenhum ponto específico, são elementos que frequentemente conquistam um carácter emblemático. Não foi por acaso que o homem desde a pré-história, e ao longo dos tempos, marcou

pontualmente a paisagem com objetos verticais. Desta forma, introduziu referências no espaço.

Estes elementos de referência dos lugares são normalmente representados por um objeto físico, definido de um modo simples: montanha, árvore ou construção isolada. O seu uso implica a sua distinção e evidência, em relação a uma quantidade enorme de outros elementos. Alguns pontos marcantes situam-se a grande distância, acima dos cumes de outros mais pequenos e são usados como referências radiais. Podem compor o Sítio ou situar-se a uma tal distância que desempenham a função constante de símbolo de direção.

**Elementos lineares marcantes:** linhas de água, azinhagas, sebes e muros, estradas e rios, são elementos de composição da paisagem tão marcantes como são os pontuais, apenas com uma diferença, têm uma leitura dinâmica. Não se tratam de elementos de referência, estas linhas desenharam o significado das formas; indicam sentidos, percursos; traduzem a acessibilidade da paisagem e compõem a sua estrutura funcional.

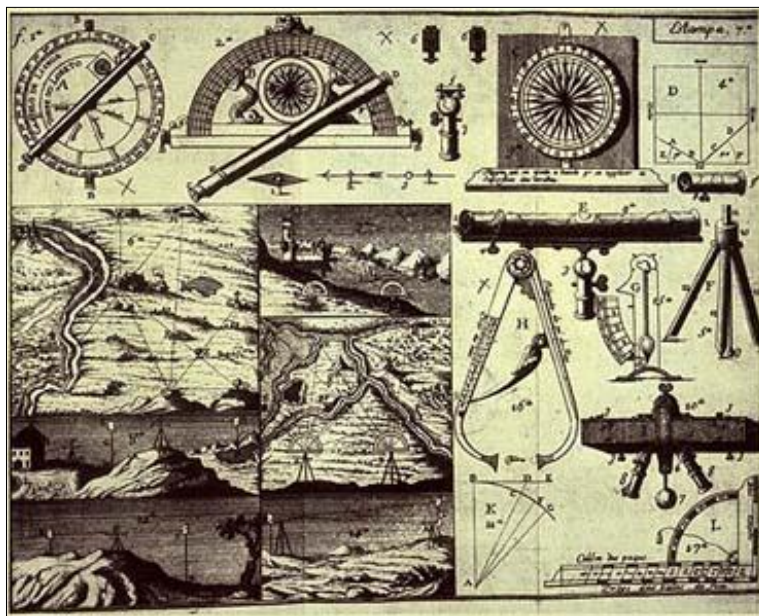
Correspondem, sob muitos aspetos, às vias nos espaços urbanos. Estes elementos lineares são os traçados ao longo dos quais o observador se move ou percorre com o seu olhar. Para muitos, o conhecimento do lugar, experimentado ao percorrer estes elementos, é predominante na formação da sua imagem. As pessoas observam o espaço à medida que se deslocam orientadas por estas linhas marcantes e os outros elementos organizam-se e relacionam-se ao longo destes espaços -canais que constroem a estrutura funcional do território da qual faz parte integrante a própria estrutura cadastral. Em termos da estrutura espaço-formal, estes elementos lineares são o remate das várias partes que compõem a paisagem; são "costuras" que articulam zonas, ou objetos, de impactos visuais diferenciados, garantindo a sua integração.

**Zonas de impacto visual:** áreas normalmente formadas por encostas que, quando vistas de um ponto ou linha de observação, correspondem aos planos inclinados da maior proximidade visual e dos planos que compõem os limites visuais.

**Zonas neutras ou de reduzido impacto visual:** áreas normalmente em vale ou planas de pequenas dimensões que, quando vistas de um ponto ou linha observação, correspondem a um plano intermédio entre o primeiro plano e um último.

## APÊNDICE 4

### Elementos de Organização e de Percepção da Paisagem



**Fig. 4A** – Instrumentos de reconhecimento e levantamento da paisagem, 1729, Manoel de Azevedo Fortes, *O Engenheiro Portuguez*. Tomo I. Estampa Nº 7.

A seleção dos elementos, de onde e para onde se pode olhar a paisagem, está naturalmente dependente dos seus elementos marcantes. Consequentemente a sua identificação pode-se definir de acordo com os seguintes elementos:

**Pontos preferenciais de observação:** locais eleitos, eventualmente constituindo-se como elementos pontuais marcantes ou associados a estes. Caracterizam-se pela capacidade de polarização de pessoas ou pela potencial apetência atrativa. O conjunto de vistas que se obtêm destes locais, centrípetos em relação à zona de unidade visual, representam a imagem global da paisagem do espaço em estudo.

**Linhas preferenciais de observação:** sucessões de pontos de vista, ao longo de um percurso, que permitem uma sequência de imagens representativa da paisagem. Salientam-se dois tipos diferenciados de linha de observação: as vistas de aproximação e as vistas de paisagem. As primeiras assentam no fator surpresa conferindo, ao objeto visualizado, capacidade atrativa. As segundas assentam na condição de enquadramento e contraste permitindo uma leitura dinâmica e articulada da paisagem.

**Vistas panorâmicas contidas:** cones de visão, divergindo a partir de um ponto, definidos pelos elementos físicos componentes da paisagem. A percepção do espaço em panorâmicas contidas, faz-se essencialmente ao nível dos planos próximos, uma vez que estes estão limitados por zonas de impacto visual que lhes serve de plano de fundo.

**Vistas panorâmicas em profundidade:** cones de visão sem obstáculos físicos que permitem a percepção da paisagem nos seus vários planos até ao horizonte. Este tipo de vistas permite a identificação das diferentes unidades morfológicas e do modo como se encadeiam.

**Enfiamentos visuais (vistas axiais) enquadrados:** eixos de visão fortemente definidos por zonas de impacto visual e lateralizados ou orientados por elementos pontuais marcantes. Enfiamentos visuais da paisagem, enquadrados pelo edificado, são frequentemente proporcionados do interior de espaços urbanos - tanto públicos como privados. As vistas obtidas ao longo de linhas de vales e de linhas preferenciais de observação, apresentam-se na maioria dos casos, como enfiamentos visuais orientados mais por sugestão do que por barreiras físicas.



## APÊNDICE 5

### Stockood Park (1991), Ian Finlay



Fig. 5A – Stockood Park, Luton, 1991, Ian Hamilton Finlay.

O trabalho de Finlay como poeta e paisagista é particularmente conhecido como resultado da sua notável transformação da paisagem montanhosa em redor da pequena quinta onde viveu desde 1966: Stonypath (ou *Little Sparta*, tal como foi rebatizada nos anos setenta) permanece como a sua criação definitiva, uma vez que reflete o efeito cumulativo das alterações paisagísticas, sendo o palco de trabalhos permanentes durante mais de um quarto de século. Contudo, ao mesmo tempo que continuava a desenvolver *Little Sparta*, Finlay envolveu-se em projetos distintos em locais completamente diferentes que, pela sua própria natureza, são concebidos como completos no seu todo.

Stephen Bann (1942), no seu artigo<sup>23</sup> sobre a obra de Ian Finlay<sup>24</sup>, sublinha um ponto fundamental da abordagem deste artista, um ponto que o separa de outros

<sup>23</sup> BAN, Stephen - **Uma Arcádia em Luton: O contributo de Ian Hamilton Finley para a tradição neoclássica inglesa**. Carlos Lobo trad., Alberto Gomes trad. *IN SI(s)TU* n° 3, 4 (Novembro – Junho, 2002), p. 80-93.

<sup>24</sup> No início de 1960, Finlay era um poeta vanguardista de renome internacional, com várias ligações a outros colegas do movimento da poesia concretista, no entanto, no fim da década desencantara-se com este espectro de atividade. Um indicador significativo desta mudança de ânimo é o poema intitulado *Arcady*, publicado pouco depois da sua chegada à quinta de Stonypath, na qual convidava os seus leitores a não verem as letras do alfabeto de modo redutor (como em muitas das modernas expressões da poesia concretista) mas como uma paisagem clássica. Data dos últimos anos da

paisagistas de jardim seus contemporâneos: assim como a preocupação de Finlay pela paisagística de Stonypath era, em si, uma crítica implícita à esterilidade do movimento da poesia concretista, também o seu desenvolvimento posterior e o “rearmamento neoclássico” do jardim na década de 1970 visavam uma crítica ao estado da arte modernista internacional.

Não seria, porém, a intervenção estratégica da escultórica de parques como em *Sacred grove* (1982) em Otterlo ou *Celle Olive Grove* (1984) na Villa Celle, nem o acréscimo gradual que continuou a acontecer em *Little Sparta* que iria fundamentar a intervenção na paisagem de Stockwood Park, terminada em 1991. A estratégia de Finlay é precisamente chamar a atenção do visitante atento para o facto de estes espaços serem, ou deverem ser, jardins, ou seja, no sentido completamente histórico e cultural do termo e, portanto, necessária a incorporação de temas filosóficos e políticos. Mas, neste âmbito, torna-se claro que o seu gesto é apenas parcial. Pode criar uma ilha ou uma Utopia, dentro dos seus próprios limites. Não pode, todavia, mudar o carácter da própria instituição. Aqui, Finlay, não se ficou pelo contradiscurso dentro dos discursos da arte contemporânea, mas, antes, concebeu a possibilidade de uma expressão mais integral.

As placas de pedra epigrafadas com referências ao imperador Juliano “Eu Canto para as Musas e para Mim” marcam o peso dos estratos temporais ao Sítio. As musas, e o estranho *Rio Deus* (River God), povoam esta pontualização cultural onde o templo está rodeado por um cercado que relembra as *Metamorfoses* de Ovídio. Tal como na expressão de Juliano, a alusão à mais fértil de todas as fontes artísticas da mitologia clássica recorda a interminável série de transformações que tiveram forma plástica na obra de pintores, escultores e paisagistas de jardim. Em Dafne tornando-se Loureiro, ou em Narciso tornando-se na flor Narciso, temos o programa para um investimento mitológico do mundo real, programa que apenas a paisagem pode albergar em todas as suas complexas ramificações sensoriais<sup>25</sup>.

Será de concluir que foi em Stockwood Park que a ideia da Arcádia surgiu, pela primeira vez<sup>26</sup>, desde a sua chegada a Stonypath, sendo desenvolvida num contexto que

---

década de 1960 a interpenetração inicial entre o seu trabalho como poeta e a sua atividade incipiente como paisagista de jardim.

<sup>25</sup> BANN, Stephen - **Uma Arcádia em Luton: O contributo de Ian Hamilton Finlay para a tradição neoclássica inglesa**. Carlos Lobo e Alberto Gomes (Trad.). *IN SI(s)TU* nº 3, 4 (Novembro – Junho, 2002), p. 91.

<sup>26</sup> Trata-se de uma mudança já anunciada ao comparar dois projetos da segunda metade da década de 1980. A sua *Proposal for a Monument to Jean-Jacques Rousseau* (1986) assume a forma de uma apresentação do “antes” e do “depois”, ao estilo de Humphry Repton, mas é essencialmente uma reinterpretação dinâmica de um jardim existente. Num projeto posterior - *A Proposal for the Forest of Dean* (1988, concluído em 1989) - a alusão a um desenho do arquiteto do séc. XVIII, William Kent (1685–1748), não é um simples ponto histórico de referência mas um modelo para um completo elemento paisagístico. Finlay emprega a sequência de árvores-placa simplesmente para enfatizar e

era ainda inevitavelmente crítico em relação aos modos da arte contemporânea e da paisagística de jardim, mas já, de certo modo, afastada das exigências da polémica imediata.

De acordo com Stephen Ban, uma evocação de subjetividade muito particular da obra de Finlay até à data, incluindo o *Jardim de Stockwood Park*, é a auto-asserção do «Eu» no jardim contemporâneo (“Eu Poeta Difícil”, “Eu Canto para as Musas e para Mim”). Sugerindo que apenas o poeta-jardineiro pode providenciar o local que, por sua vez, o visitante do jardim poderá então ocupar.

---

especificar o estado de espírito ligado à paisagem. Ao usar a palavra “Silêncio”, nas suas variantes linguísticas, evoca um curto poema clássico do auge do movimento internacional da poesia concretista, da autoria do poeta alemão Eugen Gomringer (1925).

## APÊNDICE 6

### O (Re) intervir na Paisagem/Património

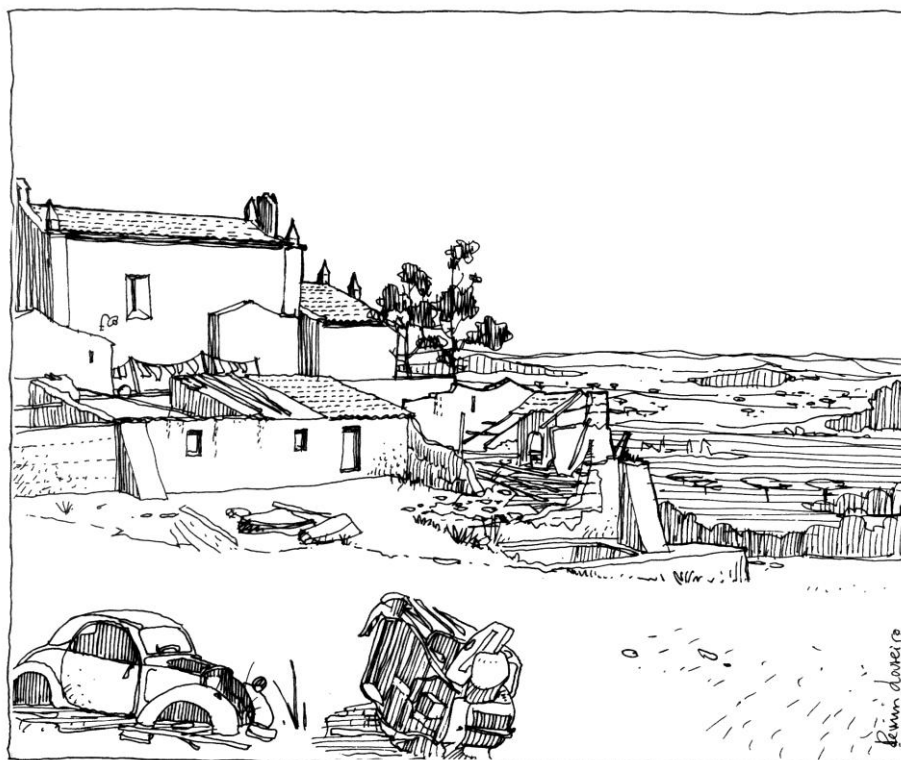


Fig. 6A – Marcas legíveis da vivência no espaço físico e temporal que constroem a paisagem, 1983, desenho do autor

A defesa da paisagem não é uma noção recente, ela esteve sempre implícita na relação do homem com o meio, uma vez que a vivência nessa paisagem lhe conferiu um conhecimento do Lugar e com ele estabeleceu uma dependência existencial. Poderemos afirmar que conhecer o *genius* do sítio que ocupa, significa pactuar com ele e protegê-lo, uma vez que ele é o responsável pelo vínculo dos homens ao Sítio. Uma vez perdido o *Genius Loci*, perdem-se os laços à terra, abandona-se o lugar ou permanece-se, mas sem se identificar com ele.

Como é sabido, a paisagem, tal como a relação do homem com esta, é dinâmica, logo sofre modificações provenientes quer de forças naturais, como são as variações climáticas, quer pela ação do homem, através das alterações políticas, económicas ou administrativas. De facto, verifica-se que existe um cada vez maior domínio do homem

sobre o meio natural fazendo uma exploração funcional e produtiva da natureza. Daí a necessidade de atribuir valor à "natureza natural" como património, sendo este valor coletivo, não de um lugar, mas de interesse superlocal. Assim, os arquitetos têm cada vez mais de elaborar instrumentos de ação sobre a natureza que não lhe retirem esse valor.

É de notar que para esta proteção efetiva da paisagem, não basta criar órgãos protetores que com base no peso da valoração de uma paisagem a defendam, mas também o interventor deverá ser dotado de uma cultura arquitetónica e urbanística que lhe permita projetar num determinado território, não se limitando apenas a uma obra de defesa, contribuindo regularmente para a valoração da paisagem.

Não há dúvida que para esta ação, quer passiva, quer ativa sobre o espaço natural, há que formar sucessivas unidades de paisagem para que possam ser estudadas por si para depois relacioná-las. Trata-se portanto de encontrar uma unidade operativa de leitura delineável e estudar essas relações entre "coisas" que se homogeneizaram, permitindo estabelecer novas relações no interior dessa estrutura individualizada. Para o reconhecimento dessas unidades, podemos recorrer à sua inventariação, a uma análise estratigráfica e à historiografia do processo de formação de cada suposta unidade.

Logo, ao falar de proteção da paisagem, no âmbito da presente investigação, está-se a ponderar a intervenção nessa paisagem. É neste carácter projetual que deve ser jogado o papel do arquiteto como interventor. Se, no passado, a intervenção do arquiteto, como reabilitador de espaços públicos, se concentrava maioritariamente, dentro dos limites mais ou menos precisos do perímetro urbano, hoje a sua intervenção alargou-se, não só em extensão, mas também no campo de atuação, pela escala dos problemas que tem de enfrentar.

"A concepção da forma urbana", afirmou José Garcia Lamas (1948-2003) referindo-se aos limites e ao campo de intervenção do arquiteto na atualidade, "mudou claramente de escala. E, logicamente, a escala de concepção arquitetónica também mudou: do espaço urbano bem delimitado e bem definido passou a todo o território como lugar de arquitetura".<sup>27</sup>

A natureza do ato da reabilitação, dentro da disciplina de arquitetura, pressupõe uma ação sobre um objeto existente. A essência deste elemento primordial assenta, não na construção existente, mas no ato projetual que ele representa e no que este revela da sua primeira intervenção (normalmente constituída por sucessivas etapas). Por

---

<sup>27</sup> LAMAS, José Ressano Garcia - **Morfologia Urbana e Desenho da Cidade**. Lisboa: [s.n.], 1993. Tese de Doutoramento em Planeamento Urbanístico, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, p. 66.

consequente, poderemos afirmar que a reabilitação depende da preexistência de uma intervenção, e é nela que incide o gesto reabilitador do arquiteto.

De facto, um lugar é apenas se as suas invariantes estruturais foram mantidas; se os caracteres fundadores da identidade do Sítio forem reconhecidos na sua natureza de património duradouro. Devem ser estas marcas e signos fundadores, que constituem o valor de um lugar, a ditar as estratégias de preservação (diretivas, prescrições, ações para a tutela e a valorização), segundo objetivos operantes referidos à sustentabilidade do desenvolvimento. Crê-se que a partir do momento em que é a permanência e a durabilidade de tais caracteres a constituir o principal indicador da sustentabilidade, obter-se-á uma fundamentação da cultura patrimonial, capaz de absorver as incessantes adaptações e transformações da realidade territorial.

Assim, a exigência do entendimento e codificação sobre o passado, com o objetivo da determinação, não de quais os objetos a preservar, mas de como e porquê preservá-los, transporta para primeiro plano o conceito de “Património”.

Este conceito é deficiente em dois aspetos: em primeiro lugar tende a remeter os objetos eleitos para o passado (dificultando a consideração de intervenções contemporâneas como património) e em segundo lugar - uma lacuna que se afigura a mais redutora do significado do termo - não indica nem a finalidade, nem traduz o valor desses "bens"; ou seja, não diz para que é que servem esses "bens herdados".

Em suma, a palavra Património, por não conter em si a razão da classificação dada, é desvalorativa da paisagem (distraindo as pessoas da sua qualidade principal) e pode, por isso, ser perniciosamente permissiva na utilização programada de um sítio, induzindo a intervenções menos significativas, desvirtuando o seu verdadeiro carácter.

Por outro lado, esta problemática está associada à ideia de que o futuro se constrói através de um processo histórico de alternância - em cada época, o Homem tem tendência a negar o conjunto de valores e referenciais que determinaram a época anterior. Assim, para que a mudança seja "bem-sucedida" haverá sempre a tendência de destruição dos vestígios do passado recente e de procurar no passado remoto uma justificação do próprio presente.

Neste caso, a noção de recuperação torna-se paralela e antagónica à de "eliminação". Contudo, a rapidez com que, muitas vezes, os dois processos são aplicados

e a sua frequente inadaptação à perspectiva histórica do desenvolvimento do ambiente, levam ao aparecimento de situações extremas e desajustadas<sup>28</sup>.

Como já foi afirmado anteriormente, o primeiro aspeto a ter em conta na ação de "construir no construído"<sup>29</sup> é a preexistência. Sem esta consideração a nova intervenção surgirá sempre descontextualizada. Mas nunca nos poderemos esquecer que essa preexistência deve ser tomada na sua unidade, na sua qualidade sensitiva. A intervenção de reabilitação de um objeto arquitetónico é conseguida, ou cumpre a sua finalidade, enquanto corresponder, simultaneamente e a vários níveis, ao objeto arquitetónico (intervenção e sítio preexistente) e ao sujeito (interventor e utilizador).

Note-se a sobreposição dos níveis principais, mais ontológicos, dos dois aspetos da reabilitação -o carácter do objeto e as exigências elementares do sujeito -, sendo por isso demagógica a argumentação que propõe desvirtuamentos do objeto como imprescindíveis à sua revitalização.

O (re)uso do objeto arquitetónico é um fator determinante da sua permanência tanto funcional como material; uma intervenção na paisagem que não é utilizada, não tem manutenção e tende a degradar-se com celeridade crescente. A finalidade da intervenção é pois algo que - quer seja destinado ao sítio um uso socialmente muito intenso quer o de permanecer encerrado sobre si - não pode, em caso algum, ser esquecida no projeto, sob pena de se registar uma incompatibilidade entre as novas soluções propostas e as necessidades sociais correntes.

Por outro lado a "coisa" arquitetónica é-nos sempre proposta dentro de uma certa tradição.

Tradição<sup>30</sup> significa essencialmente a ação de transmitir ou de continuar. Falar na tradição de um objeto arquitetónico preexistente na paisagem, significa pois falar numa mensagem transmitida por aquela realidade material, mensagem que teve origem aquando da construção do sítio e que continuou mensagem, cujo conteúdo está relacionado com todos os ambientes sociais, económicos, políticos, pessoais, em suma, culturais, desde que o sítio foi construído até aos nossos dias e principalmente com o que permaneceu inalterável nesse devir. Ao veicular uma mensagem, o objeto arquitetónico estabelece

---

<sup>28</sup> João Morais exemplifica esta problemática com "a existência de edifícios tradicionais completamente isolados do seu contexto, e, por isso, de significado incompreensível ou, pelo contrário, a destruição de importantes objetos". MORAIS, J. S. - **Organização Espacial na Costa Vicentina, Estrutura e Forma para um Modelo Urbano de Desenvolvimento**. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese Doutoramento em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, p. 41.

<sup>29</sup> Título do livro de Francisco de Garcia: **Construir en lo Construido**. Madrid: 1992.

<sup>30</sup> Do latim *traditione*, palavra derivada do verbo *tradire*: dizer através de.

uma continuidade entre passado, presente e futuro (que coincide com o carácter e a intemporalidade do monumento em que residia maioritariamente o seu valor) e propõe como que uma linha de evolução, ou seja, o lugar é-nos dado com o seu próprio "código genético": a sua tradição. É, por outras palavras, o fator diacrónico de avaliação e intervenção.

A tradição é, portanto, um atributo valorativo da paisagem, por ser um dado de memória que une o presente ao passado e, na medida em que tende a continuar para o Futuro, sugere a maneira de intervir.

De acordo com George Kubler (1912-96) o tempo da obra de arte não é o biológico nem o cronológico, mas sim artístico, a obra relaciona-se independentemente dos processos lineares ou vetoriais e detém a primazia absoluta sobre toda a capacidade de compreensão do universo. O tempo, visto como cíclico, nega a renovação permanente, podendo, no limite, qualquer obra de arte aspirar à fusão com o passado<sup>31</sup>.

Artistas como Michael Heizer, Nancy Holt, Robert Morris ou Robert Smithson interpretaram o percurso do tempo, na sua prática conceptual e nas suas obras, justamente, sob uma ótica kubleriana. Este posicionamento torna relevante, no remate final do ensaio *The Monuments of Passaic*, onde memória e entropia são expostas e combinadas com a inevitabilidade da desintegração final, o sentido positivo com que Smithson identifica os factos banais deste mundo suburbano e residual, para eleger os elementos que observa atentamente, reconstruindo um novo código de valorização e referenciação. O tom é dado pela aspiração à dimensão e impacte de algumas experiências históricas e artísticas anteriores, reconhecíveis apenas na intervenção de jardins, a partir da renascença italiana. O crescendo associado à experiência iluminista da arte dos jardins assume proporções que a *Land-Art*, à sua maneira e com outros meios e recursos, acaba por dinamizar.

Este gesto interventor na paisagem, nascido do desejo de concretizar um projeto e construir um produto perene e de grande entropia, que sincronize espaço e tempo<sup>32</sup> foi, subitamente, interrompido pelo desafortunado acidente que vitimou o artista, em 1973, e que, assim, acabaria por adiar um processo que hoje podemos reencontrar, por exemplo, na ousada reabilitação de *Emscher Park*, desenvolvido pelo programa IBA<sup>33</sup>, na

---

<sup>31</sup> KUBLER, George - **A Forma do Tempo**. [S.L.]: Vega, 1991, p. 78.

<sup>32</sup> RAQUEJO, Tonia - **Land Art**. San Sebastian: Editorial Nerea, 2003, p. 46.

<sup>33</sup> A região alemã do Ruhr, com a indústria do carvão e do aço, acabou por pagar um alto preço, através da poluição ambiental e da dependência económica concentrada exclusivamente num só sector. O carvão passou a ser substituído pelo petróleo, pelo gás natural e, posteriormente, pelo carvão importado mais barato do que o extraído no local. Como consequência, a região entrou em decadência a partir dos anos 70 do séc. XX, enfrentando crises sucessivas,



Alemanha, durante a última década do século XX. Este será apenas um dos mais conhecidos, e notoriamente dos mais bem-sucedidos, programas de revisitação artística e arquitetónica de uma área exaurida por um pesado programa de exploração industrial e mineira, durante o século anterior. Aqui a re-intervenção na paisagem industrial, transformada em monumento, consubstanciou-se no reuso dos desolados *Brownfields* como fonte de revitalização das bases culturais, sustentada pela ideia da recuperação da imagem/identidade da região, de iniciativas que assegurem a permanência da subjetividade que a população mantém a respeito do seu habitat e que regenerem a autoestima esmaecida.

A obsolescência industrial é uma realidade incontornável destes processos, devida às mais variadas razões que o esgotamento dos recursos, uma nova cultura ambiental ou a, aparentemente simples, decisão política de reabilitação territorial podem despoletar. Fruto destas novas circunstâncias, podemos encontrar inúmeros programas de reconversão paisagística, onde a intenção subjacente assenta no desafio conceptual iniciado por esta arte na paisagem<sup>34</sup>.

Crê-se que, na prática da intervenção na paisagem - no sentido de reabilitação do sítio - não se pode isolar os conceitos hodiernos de Natureza, da visão contemporânea do mundo, reveladora de um modelo de desenvolvimento baseado no materialismo quase dogmático. Torna-se, portanto, indispensável enquadrar a ação reabilitadora num espaço mais vasto, que representa a gestão da paisagem. Esta gestão dos espaços naturais, mais do que a exploração dos seus recursos - atendendo que o que se pretende é um equilíbrio sustentável -, é a atitude mais consentânea com uma estratégia de desenvolvimento que pretenda prolongar, o mais possível, a permanência da civilização na terra.

É necessário encarar o re-intervir na paisagem de uma forma diferente da convencional que estabelece como premissa primordial a viabilidade económica. Nesta nova ideia, baseada não na quantidade e no número, mas sim na qualidade, o papel do arquiteto afirma-se de importância fundamental, uma vez que é formulada por uma

---

determinando um elevado desemprego. Para além da deterioração natural, os ambientes urbanos também entraram em declínio e, ao mesmo tempo, surgiram os *brownfields*, numerosos campos com restos industriais. Foi esse o contexto no qual se estabeleceu o IBA Emscher Park em 1989. Inicialmente o programa IBA promoveu um concurso de ideias nos âmbitos culturais, ecológicos, económicos, arquitetónicos, urbanísticos e sociais. O começo do projeto coincidiu com a queda do Muro de Berlim e a filosofia geral do projeto passa a ser a de promover reformas estruturais quase sem reformas, apesar das suas escalas imensas. Os projetos não buscam negar o passado industrial que dominou na região, não almejam disfarçar nem criar paisagens novas, prevalece neles um espírito de mudanças contidas e moderadas.

<sup>34</sup> CARDIELOS, João Paulo - **A construção de uma Arquitectura da Paisagem**. Coimbra: [s.n.], 2009. Tese doutoramento, Departamento de Arquitectura, da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p. 163.

abordagem interpretativa dos espaços naturais, que se pretende direcionada à valoração das qualidades sensitivas da paisagem.

A tutela da paisagem não pode limitar-se a pensar em termos de proteção e conservação, mas deve dotar-se de uma componente interventiva. As atuais condições do planeta a nível ecológico e as de cada território a nível cultural requerem, essencial e prioritariamente, projetos nos quais as componentes de recuperação e de reabilitação inteligente e dinâmica sejam estruturantes. Não se pode, porém, perder de vista o incontornável horizonte da lógica tecno-económica para a qual, a singularidade dos lugares tende a ser encarada como carácter inoperante ou como universo da imaginabilidade turística.

Coloca-se, então, o problema do reconhecimento e intervenção da paisagem como espaço simbólico da “comunidade”<sup>35</sup> estabelecida. Se a paisagem é a criação de uma cultura de uma população inteira, de um povo, a sua perpetuação é correlativa daquilo que, por exemplo, o urbanista Alberto Magnaghi (1941) chama a “reconstrução da comunidade”<sup>36</sup>: uma comunidade que se sustém e age de forma a que o ambiente passa sustê-la na sua ação.

Se o desenvolvimento local é uma modalidade de interpretação do território para reconhecer e tratar os seus valores no projeto de transformação, de modo a incrementar o seu património, é evidente que não pode haver uma identificação apriorística entre desenvolvimento local e locais, os habitantes históricos do lugar. Frequentemente o *localismo vândalo*, ou seja, os atos destrutivos para com o património, é praticado precisamente pelas populações locais colonizadas por modelos culturais de modernização provenientes da metrópole; enquanto os projetos e as práticas de conservação e valorização do património local são empreendidos pelos novos habitantes (...), portadores de modelos culturais que emergem da crise da modernização.”<sup>37</sup>

Na verdade, a paisagem é sempre reflexo do índice do grau de realização da cultura com o lugar natural numa comunidade. Foi, deste ponto de vista, que se ampliou a ideia de “comunidade”, no âmbito da presente tese, de modo a alargar este conceito à “natureza” de um sítio, mas, igualmente, a todas as formas de presença material (arquitetura, estruturas rurais, etc.) e espiritual (tradições, saberes locais, ritualidade, etc.). Estes estratos culturais são pertença das gerações precedentes, sedimentados num lugar,

<sup>35</sup> Utiliza-se, neste contexto, o termo “Comunidade” no seu sentido inclusivo que engloba, tanto as populações locais (na lógica de fixação, renovação e transumância), como do sujeito que vivencia o Sítio no senso abstrato.

<sup>36</sup> MAGNAGHI, Alberto – **Il progetto locale**. Turim: Bolati Boringhieri, 2000, p. 91. Citado por BONESIO, Luisa – **Elogio da conservação**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 454-455.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 455.

envolvendo também os que hão-de vir, em relação aos quais terra e culturas, deveriam ser normalmente encarados como um património a transmitir de modo integral<sup>38</sup>. Quando tal deixou de acontecer, à paisagem sobrepôs-se a deslocalização e temporalidade induzidas pela adoção de matrizes formais uniformizantes desestabilizadoras do ordenamento simbólico, espiritual e, acima de tudo, espacial do território, enquanto criação histórica dotada de uma identidade formal própria e reconhecível, ou, usando a designação sinóptica de Herbert Lehmann (1949), de uma “fisionomia da paisagem”<sup>39</sup> inconfundível. Esta caracterização fisionómica do sítio, enquanto singularidade, não é mais precisa do que a de “*Genius loci*”, através da sua individualidade paisagística, mas tem, porém, o mérito de a deslocar (não apenas metaforicamente) para a realização da comunidade alargada.

Do ponto de vista do reconhecimento da paisagem, a sua fisionomia reflete, desta forma, o potencial expressivo que deve ser concebido através do processo da observação. Todavia a questão da linguagem e do respetivo grau de expressividade das paisagens, que legitima o recurso a termos como “fisionomia” ou “*Genius loci*” não é, na opinião partilhada por Eugénio Turri (1927-2005)<sup>40</sup> e de Luisa Bonesio<sup>41</sup>, redutível a uma transposição material da terminologia usada para a obra de arte<sup>42</sup>. Não obstante, o reconhecimento da individualidade coincide com o limite que a constitui, com a sua qualidade diferenciadora e a sua linguagem específica. Além disso, por estes mesmos motivos, a forma/carácter é sempre situada tempo e espacialmente. Se os descritores de forma/carácter expõem a essência e a ideia, de modo interatuante, os equivalentes, morfologia/fisionomia são igualmente inseparáveis, abrindo um vasto panorama de possibilidades valiosas para o estudo da paisagem.

Se qualquer intervenção sensível na paisagem é, de facto, uma reabilitação, então o seu campo de ação é feito sobre a morfologia da história, através do entendimento da sua fisionomia cujo paradigma hermenêutico é a expressividade<sup>43</sup>, o seu carácter e individualidade; o seu rosto.

---

<sup>38</sup> BONESIO, Luisa – **Elogio da conservação**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 457-458.

<sup>39</sup> LEHMANN, H – **La fisionomía del paesaggio**. In: LEHMANN, H. ; SCHWIND, M. ; LÜTZELER, H. – *L'anima del paesaggio tra Estetica e Geografia*. Milão: Mimesis, 1999. Citado por BONESIO, Luisa – *Op. cit.*, p. 457.

<sup>40</sup> TURRI, Eugenio – **A paisagem como teatro. Do território vivido ao território representado**. In: SERRÃO, Adriana (Coord.). *Op. cit.*, pp. 169-184. Publicado originalmente: **Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato**. Veneza: Marsilio Editori, 1998, pp. 11-25.

<sup>41</sup> BONESIO, Luisa – *Op. cit.*, p. 461.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 463.

## APÊNDICE 7

### Dados base dos Diagramas de Análise da Paisagem

A abordagem metodológica com bases no Diagrama de Análise da Paisagem é um esquema gráfico simplificado de leitura intuitiva, composto, na sua essência, por dois eixos geradores do espaço/tempo projetado a partir do corpo humano no ato da percepção da paisagem [**Fig. 86**]: complexidade, naturalidade, manutenção, perturbação, coerência, imaginabilidade, temporalidade, abrangência visual e absorção visual. Este sistema permite o inter-relacionamento do universo de indicadores da paisagem de acordo com o posicionamento relacional extrapolado no ambiente diretamente envolvente.

O presente método difere da análise visual usual nas disciplinas da Geografia, cuja leitura decorre da percepção exógena (constituída por pontos e linhas preferenciais de observação ou vistas panorâmicas) através da colocação do observador no centro da paisagem: nesta proposta de modelo a percepção é obtida dentro do Sítio.

A recolha dos dados de leitura da paisagem, bem como a sua localização no espaço gerado pelo eixo longitudinal da Complexidade (Naturalidade-Manutenção) e do eixo transversal da Articulação (Perturbação-Coerência) do diagrama de análise, reflete a simultaneidade de descritores, resultando numa mancha que sintetiza a interação de todos os intervenientes em presença.

Para obter resultados de forma a proporcionar o desenvolvimento interpretativo aplicado aos diferentes casos exemplares e fundamentar as manchas dos respetivos diagramas é necessário um procedimento que se propõe corresponder ao Registo de Quantificação Relativa, o qual se apresenta sob forma de quadros no presente apêndice [**Quadros 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14**].

Este registo avalia os descritores isoladamente, caracterizando a sua presença no ato percetivo com base numa escala de sucessivos graus de variação: “inexistente”, “médio”, “alto”, “máximo” e “ultrapassando o limite percetivo” (para os casos onde a influência do indicador paisagístico é superior ao horizonte percetual).

A transposição das avaliações obtidas no registo para o diagrama é feita de acordo com uma correspondência entre a escala variação dos descritores e as respetivas manchas,

aplicadas de acordo com o gráfico de referência [Quadro 6], no espaço axial do diagrama. No diagrama de análise da paisagem as diferentes manchas são resultado dos graus de variação da imaginabilidade, abrangência visual, temporalidade e absorção visual que por adjunção geram uma mancha que é distorcida pela interferência com os descritores que compõem os eixos da complexidade e da articulação.

**Quadro 8** - Registo percetivo de quantificação relativa da Arcádia, com base na caracterização padronizável da sua construção mental. Quadro do autor.

DESCRIPTORES:		CARACTERIZAÇÃO:									
		BAIXA		MÉDIA		ALTA		MÁXIMA		LIMITE PERCEPTIVO	
1 EIXO COMPLEXIDADE	MANUTENÇÃO										
	NATURALIDADE										
2 EIXO ARTICULAÇÃO	PERTURBAÇÃO										
	COERÊNCIA										
3	IMAGINABILIDADE										
4	ABRANGÊNCIA VISUAL										
5	TEMPORALIDADE										
6	ABSORÇÃO VISUAL										

**Quadro 9** - Registo percetivo de quantificação relativa do espaço da *Casa de Canoas*. Quadro do autor.

DESCRIPTORES:		CARACTERIZAÇÃO:									
		BAIXA		MÉDIA		ALTA		MÁXIMA		LIMITE PERCEPTIVO	
1 EIXO COMPLEXIDADE	MANUTENÇÃO										
	NATURALIDADE										
2 EIXO ARTICULAÇÃO	PERTURBAÇÃO										
	COERÊNCIA										
3	IMAGINABILIDADE										
4	ABRANGÊNCIA VISUAL										
5	TEMPORALIDADE										
6	ABSORÇÃO VISUAL										

**Quadro 10** - Registo percetivo de quantificação relativa do espaço das *Piscinas de Maré de Leça da Palmeira*. Quadro do autor.

DESCRIPTORES:		CARACTERIZAÇÃO:									
		BAIXA		MÉDIA		ALTA		MÁXIMA		LIMITE PERCETIVO	
1 EIXO COMPLEXIDADE	MANUTENÇÃO										
	NATURALIDADE										
2 EIXO ARTICULAÇÃO	PERTURBAÇÃO										
	COERÊNCIA										
3	IMAGINABILIDADE										
4	ABRANGÊNCIA VISUAL										
5	TEMPORALIDADE										
6	ABSORÇÃO VISUAL										

**Quadro 11** - Registo percetivo de quantificação relativa do espaço das *Piscinas Municipais de Campo Maior*. Quadro do autor.

DESCRIPTORES:		CARACTERIZAÇÃO:									
		BAIXA		MÉDIA		ALTA		MÁXIMA		LIMITE PERCETIVO	
1 EIXO COMPLEXIDADE	MANUTENÇÃO										
	NATURALIDADE										
2 EIXO ARTICULAÇÃO	PERTURBAÇÃO										
	COERÊNCIA										
3	IMAGINABILIDADE										
4	ABRANGÊNCIA VISUAL										
5	TEMPORALIDADE										
6	ABSORÇÃO VISUAL										

**Quadro 12** - Registo perceptivo de quantificação relativa do espaço do *Centro de Visitantes da Gruta das Torres*. Quadro do autor.

DESCRIPTORES:		CARACTERIZAÇÃO:									
		BAIXA		MÉDIA		ALTA		MÁXIMA		LIMITE PERCEPTIVO	
1 EIXO COMPLEXIDADE	MANUTENÇÃO										
	NATURALIDADE										
2 EIXO ARTICULAÇÃO	PERTURBAÇÃO										
	COERÊNCIA										
3	IMAGINABILIDADE										
4	ABRANGÊNCIA VISUAL										
5	TEMPORALIDADE										
6	ABSORÇÃO VISUAL										

**Quadro 13** - Registo perceptivo de quantificação relativa do espaço do *Casa no Gerês*. Quadro do autor.

DESCRIPTORES:		CARACTERIZAÇÃO:									
		BAIXA		MÉDIA		ALTA		MÁXIMA		LIMITE PERCEPTIVO	
1 EIXO COMPLEXIDADE	MANUTENÇÃO										
	NATURALIDADE										
2 EIXO ARTICULAÇÃO	PERTURBAÇÃO										
	COERÊNCIA										
3	IMAGINABILIDADE										
4	ABRANGÊNCIA VISUAL										
5	TEMPORALIDADE										
6	ABSORÇÃO VISUAL										

**Quadro 14** - Registo percetivo de quantificação relativa do espaço do *Estação Biológica do Garducho*.  
Quadro do autor.

DESCRIPTORES:		CARACTERIZAÇÃO:							
		BAIXA	MÉDIA	ALTA	MÁXIMA	LIMITE PERCEPTIVO			
1 EIXO COMPLEXIDADE	MANUTENÇÃO								
	NATURALIDADE								
2 EIXO ARTICULAÇÃO	PERTURBAÇÃO								
	COERÊNCIA								
3	IMAGINABILIDADE								
4	ABRANGÊNCIA VISUAL								
5	TEMPORALIDADE								
6	ABSORÇÃO VISUAL								



## APÊNDICE 8

### Entrevistas com os Autores dos Casos de Estudo

Com a intenção de complementar e aferir a interpretação dos casos de estudo foram planeadas entrevistas aos respetivos autores. Para esse efeito foi realizado o contato telefónico de enquadramento da solicitação, e enviado – através de correio eletrónico e carta com envelope pré-pago para resposta – um curto questionário para todos os gabinetes em causa.

O desenrolar da investigação não ficou, porém, dependente dos resultados destas entrevistas, tendo-se desenvolvido de forma autónoma, mas aberta para eventuais novas contribuições dadas pelas respostas ao inquérito.

O questionário foi elaborado de forma a permitir a fácil consulta e uma resposta breve, organizando-se em três partes: questões gerais – Arcádia, questão transversal – obra arquitetónica e questões específicas – relativas ao projeto caso de estudo **[Quadro 15]**. Infelizmente não se verificou a colaboração de nenhum dos autores contactados.

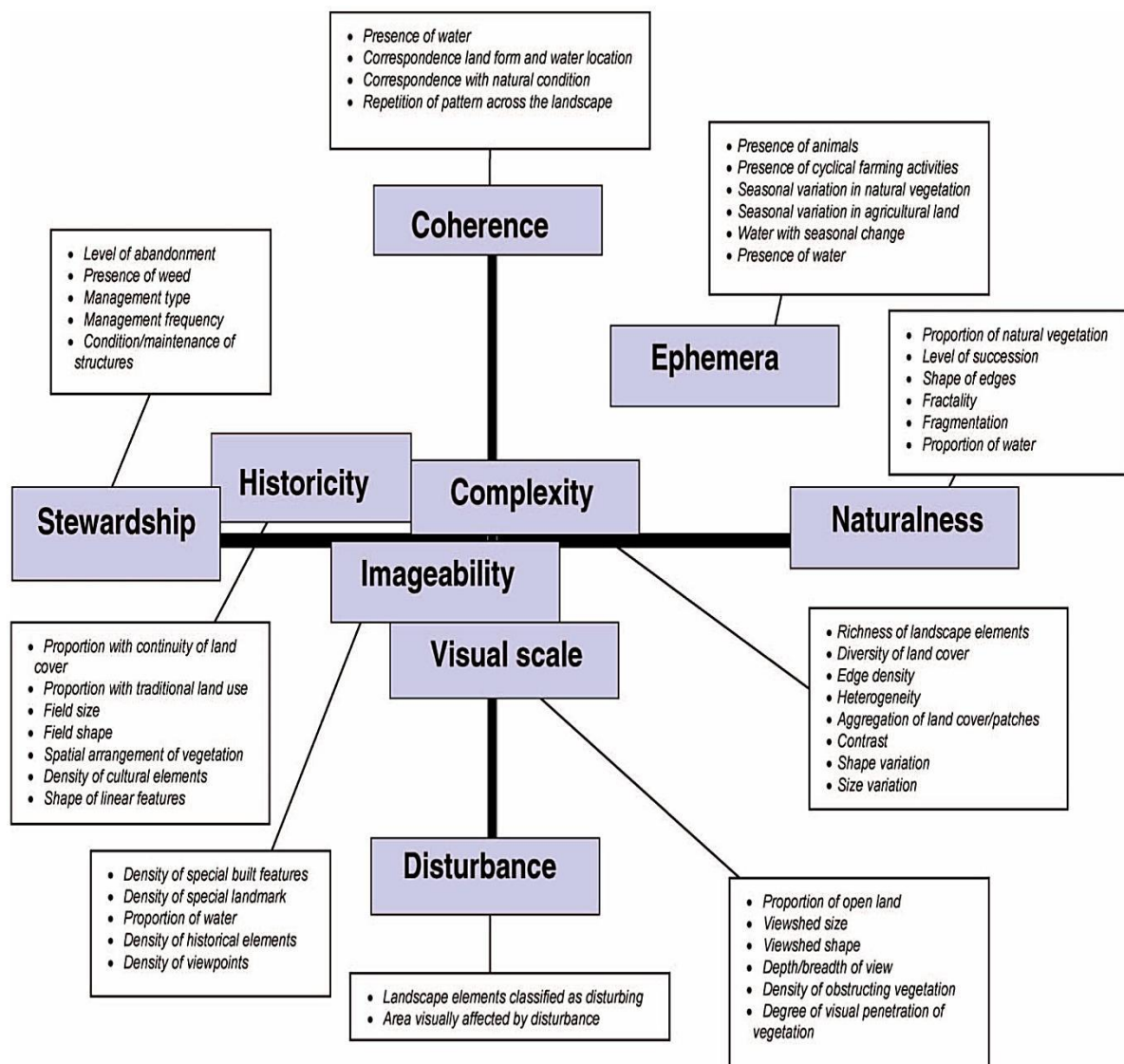
A recorrência a inquéritos encontra-se amplamente instituída como método de recolha de dados ou, apenas, de aferimento na investigação académica, particularmente ao nível das dissertações de mestrado. Transversalmente, das áreas humanistas às tecnológicas, uma elevada quantidade de pedidos para preenchimento de questionários por *e-mail* é enviado na atualidade. Acredita-se que esta abundância de solicitações banaliza-as e torna difícil a tarefa do destinatário em dar resposta na íntegra, justificando, em parte, a ausência de resposta por parte dos autores questionados.

**Quadro 15** - Questionário modelo enviado para os autores de todos os casos de estudo.

ENTREVISTA/QUESTIONÁRIO PARA INVESTIGAÇÃO: <b>DESENHO DA ARCÁDIA – A PAISAGEM UTÓPICA</b> A sua permanência na prática da intervenção arquitetônica atual.		
QUESTÕES GERAIS - ARCÁDIA	1	Crê na existência de uma construção mental da Arcádia cujo imaginário ainda subsiste na atualidade e reflete-se na percepção da Paisagem?  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SIM</b> .....<input type="checkbox"/></li> <li>• <b>NÃO</b> .....<input type="checkbox"/></li> </ul>
	2	Na sua experiência, qual o peso deste referente arcadiano no ato da intervenção no espaço predominantemente natural?  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NULO</b> .....<input type="checkbox"/></li> <li>• <b>VERTENTE MINORITÁRIA</b> .....<input type="checkbox"/></li> <li>• <b>COMPONENTE IMPORTANTE</b> ....<input type="checkbox"/></li> <li>• <b>MATRIZ DOMINANTE</b> .....<input type="checkbox"/></li> </ul>
	3	De toda a imagética (literária, pictórica, arquitetônica...) da Arcádia, qual o exemplo que escolheria como o mais evocador desta ideia?  Clique aqui para introduzir texto.
QUESTÃO TRANSVERSAL	4	No âmbito do seu percurso arquitetônico (e conseqüentemente, na sequência da reflexão acerca da noção de paisagem), qual a premissa de maior pertinência que a ideia de Paisagem encerra?  Clique aqui para introduzir texto.
QUESTÕES ESPECÍFICAS	5	De alguma maneira (por referência, simbolismo, consciência ecológica...) a ideia da advertência à condição de finitude da vida (nossa e da paisagem) característica do <i>motto</i> arcadiano <i>Et in Arcadia ego</i> se encontra presente na intervenção ( <i>Caso de Estudo</i> )  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SIM</b> .....<input type="checkbox"/></li> <li>• <b>NÃO</b> .....<input type="checkbox"/></li> </ul> Se sim, de que forma?  Clique aqui para introduzir texto.
	6	Dos descritores de paisagem apresentados assinale/quantifique aqueles que se apresentam como reveladores do carácter do Sítio ( <i>Caso de Estudo</i> )  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Articulação entre elementos..... <b>COERÊNCIA</b> <input type="checkbox"/> .....<b>PERTURBAÇÃO</b> <input type="checkbox"/></li> <li>• Grau de Complexidade..... <b>NATURALIDADE</b> <input type="checkbox"/> .....<b>MANUTENÇÃO</b> <input type="checkbox"/></li> <li>• Temporalidade..... <b>INSIGNIFICANTE</b> <input type="checkbox"/> .....<b>MÉDIA</b> <input type="checkbox"/> .....<b>FORTE</b> <input type="checkbox"/></li> <li>• Imaginabilidade..... <b>INSIGNIFICANTE</b> <input type="checkbox"/> .....<b>MÉDIA</b> <input type="checkbox"/> .....<b>FORTE</b> <input type="checkbox"/></li> <li>• Grau de Abrangência Visual..... <b>BAIXO</b> <input type="checkbox"/> .....<b>MÉDIO</b> <input type="checkbox"/> .....<b>ALTO</b> <input type="checkbox"/></li> <li>• Grau de Absorção Visual..... <b>BAIXO</b> <input type="checkbox"/> .....<b>MÉDIO</b> <input type="checkbox"/> .....<b>ALTO</b> <input type="checkbox"/></li> </ul>
	7	OBRIGADO

## ANEXOS

**Gráfico 2** - Posicionamento ao longo de dois eixos dos Conceitos Visuais da Paisagem de acordo com as suas interações. Fonte: ODE, Åsa ; TVEIT, Mari S. ; FRY, Gary - **Capturing Landscape Visual Character Using Indicators: Touching Base with Landscape Aesthetic Theory.** *Landscape Research*. Vol. 33, Nº. 1 (February 2008), p. 91.



**Fig. 162** - Espaço/tempo projetado a partir do corpo humano; valores espaciais e posicionamento relacional extrapolados no ambiente perceptivo envolvente pela postura vertical. Fonte: TUAN, Yi-Fu - *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 2008, p.35.

